1. Vase zwischen Tauben. Coemeterium Praetextati.

2. Psyche und Amor. Coemeterium Domitillae.

CHRISTLICHE ANTIKE

EINFÜHRUNG IN DIE ALTCHRISTLICHE KUNST

VON

LUDWIG VON SYBEL

ERSTER BAND

EINLEITENDES ❊ KATAKOMBEN

MIT VIER FARBTAFELN UND 55 TEXTBILDERN.

MARBURG
N. G. ELWERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1906

Alle Rechte vorbehalten.

Die Verlagshandlung.

Dem Göttinger Kommilitonen

Rudolf Hirzel

dem Philologen

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Vorwort.

Dies Buch will eine Einführung sein für alle, welche dem Gegenstande noch nicht näher traten; insbesondere ist dabei an klassische Philologen und Archäologen gedacht. Ob Theologen in dem Buche für sich etwas finden können, müssen sie selbst sehen; jedenfalls haben sachliche Besprechungen von Theologen jeder Konfession auf besonderen Dank zu rechnen. Das Buch ist so geschrieben, daß es auch von weiteren Kreisen der Gebildeten gelesen werden kann; der gelehrte Apparat wurde in die Fußnoten verwiesen.

Die altchristliche Kunst, verstanden als christliche Antike, hat Verfasser 1877 in den Kreis der klassisch-archäologischen Vorlesungen eingeführt und in gleichem Sinne sie 1887 in seinen „Grundriß“ aufgenommen (Weltgeschichte der Kunst im Altertum, 2. verbess. Auflage, Marburg 1903). Das dort knapp Skizzierte wird hier ausgeführt und begründet.

Das Buch hätte an sich früher herausgegeben werden können; aber es mußte auf das Erscheinen von Wilperts „Malereien der Katakomben Roms“ warten und mußte dann erst auf die neue Grundlage ihrer zuverlässigen Reproduktionen gestellt werden; in der Erklärung aber konnte es sich jetzt wesentlich nur um eine Auseinandersetzung mit Wilperts Textband handeln, sei es in offener Aussprache oder stillschweigend. Von entgegengesetzten Ausgangspunkten herkommend gehen wir doch große Strecken zusammen, um an wichtigen Punkten uns dann freilich um so weiter zu trennen. Die Moral der Sache ist: je mehr die „Weltanschauungen“ aus dem Spiele bleiben, desto eher wird man sich verständigen. Seinerseits hat Verfasser gesucht, in einer ersten Einleitung „Glauben und Forschen“ für seine Arbeit wie für das ganze geistige Sein auf längst gegründeten Fundamenten eine dem Streit der Weltanschauungen entrückte Position zu gewinnen.

Die Farbtafeln sollen eine Vorstellung von der Malweise geben, und zwar der besseren Malereien. Die Textbilder wollen bloß eine Anschauung der wichtigsten Bildtypen vermitteln; der größeren Deutlichkeit zulieb sind sie nur zum Teil der Wilpertschen Publikation entnommen, zum Teil de Rossi's Roma sotterranea und Garrucci's Storia.

Mehreren Kollegen verdanke ich wertvolle Nachweisungen auf Gebieten, die mir ferner liegen.

Nach dem Druck der ersten Bogen ging mir verschiedenes zu, dessen hier Erwähnung zu geschehen hat. Erstens Hermann Gunkels Selbstanzeige seiner „Israelitischen Literatur“ in der Deutschen Literaturzeitung 1906, Seite 1797 und 1861. Die schöne und große Aufgabe aber, von der unten im Abschnitt über die literarischen Quellen die Rede ist, nämlich die erste Geschichte der altisraelitischen Literatur zu schreiben, hat inzwischen Karl Budde gelöst; mein Kollege teilt mir mit, daß seine Literaturgeschichte jetzt eben erscheint. Endlich ging mir die 1. Lieferung von Lietzmanns Handbuch zum neuen Testament zu; den von Theologen verfaßten Kommentaren wird ein von Philologen (Radermacher und Wendland) gearbeiteter Band vorausgeschickt, grammatischen, literarhistorischen, kulturgeschichtlichen Inhalts. Ob dies selbstverständlich strengwissenschaftliche Werk gerade unser Desiderat eines philologischen Kommentars befriedigen wird, müssen wir abwarten.

Marburg, den 6. August 1906.

Ludwig v. Sybel.

Inhalt

Seite

Einleitung 1
Glauben und Forschen 1
Christliche Antike 9

Die literarischen Quellen 22
Die altisraelitische Literatur 23
Die christliche Literatur 30
Die Inschriften 37

Die Jenseitsgedanken des Altertums 38
Drei Entwicklungsstufen (Urglaube. Reform. Reaktion) 39
Die Völker (Naturvölker. Ägypter. Babylonier. Perser. Inder. Thraker. Griechen. Römer. Juden. Christen) 45

Die Katakomben 81
Der Bestand 82

Bau der Katakomben 98
Die Grüfte 103
Die Gräber 122
Die Grabschriften 132

Die Malereien der Katakomben 140
Die Publikationen 140
Chronologisches 143
System und Idee der Deckenmalerei 151
System der Wandverzierung. Ausblicke 156
Das Paradies. Adam und Eva 159
Übernommene Embleme 168
Erntebilder 177

Das Mahl der Seligen 181
Antike Mahlschemata 182
Die christlichen Mahle 190

Die Erlösung 210
Erlösungstypen (Alttestamentliche. Evangelische) 210
Erlösungsmittel (Brot und Wasser des Lebens. Taufe) 229
Der Erlöser (Der gute Hirt. Das Christkind) 240

Seite

Die Seligen im Himmel 254

Die Oranten 255

Im Himmel (Eintritt in den Himmel. Der Selige vor dem Christus. Der Christus und die Apostel) 265

Ikonographisches (Christustypen. Petrus und Paulus) 280

Syntax der figürlichen Typen 285

Verzierung der Wandgräber (Nischengräber. Fachgräber) 287

Verzierung der Kammern (Vibiagruft. Christliche Grüfte. Einzelfiguren. Fossoren. Handwerk und Gewerbe). Hypothesen 291

Verzeichnis der Illustrationen 305

Register 306

Berichtigungen.

Seite 39 Zeile 16 von unten lies: gereifterer.
„ 44 letzte Zeile: Griechen, Römer, Juden und Christen.
„ 49 Anm. 1, Zeile 2: Gilgamesch-Epos 1906.

Einleitung.

Glauben und Forschen.

Sokrates.
Rom.

Glauben und Forschen waren im Keime eins, primitives Bemühen um Weltanschauung. Mit der Herausbildung dessen, was wir methodisches Nachdenken und Forschen nennen, fingen die Wege an sich zu scheiden. Ausschlaggebend war die Stellung zu den Lebensfragen. Wer, von der Notwendigkeit des Fortschreitens in der logischen Erkenntnis durchdrungen, sich entschied, diesen nicht schwindelfreien Höhenweg zu gehen, der nahm das Risiko des Irrtums bewußt in Kauf, im Vertrauen, daß Wahrhaftigkeit besser sei als vermeinte Wahrheit, daß ein Grundsatz sicherer leite als ein Lehrsatz. Wer aber gewohnt, die Lebensfragen im Lichte der alten Weltanschauung zu sehen, die Lösung jener an die Geltung dieser unlösbar gebunden meinte, hielt um der Lebensfragen willen die veraltete Weltanschauung fest; die anders gearteten neueren Erkenntnisse schob er beiseite oder fand sich mit ihnen ab wie er mochte. Unter den Lebensfragen begreifen wir nicht bloß die Existenz in der menschlichen Gemeinschaft, sondern auch die Bedürfnisse des Gemüts, die zuletzt in der Mystik Befriedigung suchen. Die Mystik stellen wir für besondere Besprechung zurück, wie wir überhaupt das Gemütsbedürfnis, als ein Innerpersönliches, hier übergehen; aber das andere ist öffentlicher Natur und von öffentlichem Interesse.

Die menschliche Gesellschaft organisiert sich in Staaten. Sobald nun auch der Staat die Sicherheit dessen, was für ihn Lebensfrage ist, vom Bestande der altgewohnten Weltanschauung abhängig glaubt, so meint er sich derer erwehren zu müssen, von denen er für seine Götter fürchtet. Das war der Fall des gegen fremde Religion bis zur Anerkennung und Übernahme toleranten, aber gegenüber allem den Staat Bedrohenden, vor allem gegenüber „Atheismus“ gereizten antiken Staates. Sokrates und die Christen haben es erfahren. Der moderne Staat besteht grundsätzlich unabhängig von irgend einer Weltanschauung. Aber die gleichfalls politisch organisierten Gemeinden der Gläubigen fühlen sich, wie der antike Staat, durch die Zweifler und Forscher in ihrem Bestande bedroht und wenden nun ihrerseits gegen sie den Vorwurf

des Atheismus; sie suchen die Staatsgewalt zu überreden, die freie Forschung nage an der Lebenswurzel der Gesellschaft. Man sollte meinen, gerade vor den ernstesten Fragen sei das Wort „Prüfet alles" am meisten angebracht. Aber diese Prüfung möchten die Eifrigsten am liebsten durch die Staatsgewalt ganz verhindert sehen; andere treten zwar in die wissenschaftliche Arbeit ein, verbieten sich jedoch selbst, die Forschung über gewisse, von den Ämtern ihrer Religionsgenossenschaft gezogene Grenzen hinauszuführen, sie halten an dem Punkte inne, wo ihre Ergebnisse in Widerstreit geraten mit dem vom Genossenschaftsamt befohlenen Fürwahrhalten.[1])

Demgegenüber muß immer wieder, nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, die unbedingte Pflicht der wissenschaftlichen Forschung betont werden. Solange noch Eide geschworen werden, für solange sollte der Doktoreid in angemessener Formel wieder eingeführt werden; kommt es aber einmal zur Abschaffung des Greuels der Selbstverwünschung, dieses Nachlebsels heidnischer Religiosität („die Erde öffne sich und schlinge mich hinab, wenn ich Unwahres euch berichte"), so bleibt die Selbstverpflichtung übrig, für den Doktoranden die Selbstverpflichtung auf die unbedingte Forschung. Sie geht dahin, dem Grundsatz getreu den Weg der Forschung fortzusetzen, nicht beschränkt durch irgend ein Imperium, noch von irgend einer vorgefaßten Meinung. Nur dies ist der übrigens allen bekannte Sinn des Schlagwortes von der „voraussetzungslosen" freien Wissenschaft.

Gegen den Satz von der voraussetzungslosen Wissenschaft ist der Einwand erhoben worden, sie sei in Wirklichkeit gar nicht so voraussetzungslos, wie ihre Wortführer sich gebärdeten; im Gegenteil, diese sich frei nennenden Gelehrten ständen tatsächlich im Banne vorgefaßter Meinungen, ihrer Weltanschauung und sonstiger Vorurteile.

Der Streit ist leicht zu schlichten durch die notwenige Unterscheidung zwischen den einzelnen Gelehrten und der Wissenschaft selbst. Es ist gewiß richtig, die einzelnen Gelehrten sind Menschen, dem Gesetz der Kausalität unterworfen, insoweit Produkte der Gesellschaft, der sie entstammen, durch Erziehung, Unterricht und Verkehr mit fertigen Urteilen und Anschauungen, also in der Tat mit Vorurteilen angefüllt, ehe sie an den Arbeitstisch nur herantreten. Aber die Wissenschaft selbst ist frei davon. Die Wissenschaft selbst, das will sagen, wie sie dem Arbeiter zur Aufgabe gestellt ist: den Weg der Forschung zu gehen, aufrichtig und ohne Vorbehalt, rücksichtslos alle entgegenstehenden Meinungen beiseite zu setzen, vor allem diejenigen, welche er selbst mitgebracht hat aus Familie und Verkehr, aus Schule und Kirche, oder woher immer. Die Wissenschaft hat ihr Gesetz, aber nur in sich selbst; das ist ihre Freiheit. Aber Freiheit bedeutet Selbstverantwortung; der Gelehrte genügt seiner Verantwortlichkeit, indem er das Gesetz der Wissenschaft achtet und das Gebot der Wissenschaftlichkeit erfüllt, die unbedingte Pflicht der Forschung ohne Vorbehalt.

Die Wissenschaft muß den Fragen auf den Grund gehen; in diesem Sinne ist

---

[1]) Atheismus: Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire I 1903, 275. — „Prüfet alles": Kant, Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zur ersten Ausgabe 1781: „Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß. Religion, durch ihre Heiligkeit, und Gesetzgebung, durch ihre Majestät, wollen sich gemeiniglich derselben entziehen. Aber alsdann erregen sie gerechten Verdacht wider sich und können auf unverstellte Achtung nicht Anspruch machen, die die Vernunft nur demjenigen bewilligt, was ihre freie und öffentliche Prüfung hat aushalten können."

sie radikal, oder sie ist nicht. Die historische Wissenschaft ist radikale kritische Historie oder sie ist nicht. Mag das Ergebnis ausfallen wie es wolle, man hat es hinzunehmen; und hierin besteht die Objektivität des Historikers. Denn keineswegs soll einer interesselosen Geschichtsbetrachtung das Wort geredet werden, welche den Spielen auf der Weltbühne aus behaglicher Loge nur mit ästhetischem Wohlgefallen zuschaute, oder die unparteiisch wie ein Gott die Wage in der Hand hielte. Das ist dem vom Weibe Geborenen nicht möglich und soll auch nicht sein. Praktisches Interesse, im Ineinanderwirken mit Spiel des freien Geistes, hat die Wissenschaft überhaupt ins Leben gerufen und gibt ihr fortdauernd neue Anregung. Der Mensch steht im Leben als Lebender, und aus innerstem Bedürfnis ergreift er Partei. Nur daß das wissenschaftliche Gewissen nicht erschlaffe unter dem Parteiinteresse, sondern umgekehrt das Parteiideal sich immer neu berichtige an den Ergebnissen der voraussetzungslosen Wissenschaft.

In der Wissenschaft wird nicht nach dem Glauben des Gelehrten gefragt, wohl aber danach, ob er willens ist, der unbedingten Pflicht der Forschung zu leben, oder ob er irgend welche Vorbehalte machen zu müssen glaubt, seien sie kirchlicher, politischer oder welcher Art immer. Dies eben ist der innerste Grund, weshalb (von den theologischen Fakultäten reden wir nicht) konfessionelle Professuren und konfessionelle Studentenverbindungen von den Universitäten als Fremdkörper im akademischen Wesen empfunden werden: die Inhaber jener Professuren und die Angehörigen dieser Verbindungen widmen sich der Wissenschaft, die doch ihr Gesetz in sich selbst trägt, nicht im Sinn und Geist der unbedingten Forschungspflicht, sondern „ihres an kirchliche Dogmen gebundenen Glaubens“. Von der politischen Seite dieser Sache sehen wir hier ab.[1])

Ein anderer Einwand wird gegen die freie Wissenschaft selbst erhoben; es ist der schon eingangs angedeutete, sie zerstöre die Religion, und damit den Grund der Sittlichkeit; sie nehme dem Menschen schließlich seinen inneren Halt und seinen inneren Frieden.

Religion. Religio ist Rücksicht, Scheu, ursprünglich die Scheu vor den Gespenstern, Geistern, Göttern, die Angst vor ihrer Macht und Tücke, Deisidämonie; man suchte ihren Groll zu besänftigen, ihre Gunst zu erkaufen, indem man ihnen zu Opfer hinwarf und preisgab, worauf man sie lüstern hielt, Essen und Trinken, Geschenke aller Art, auch Menschen. Veredelte Sitte hat dann auf die Religion zurückgewirkt; die Gespenster und Dämonen hat man in Schattenreiche gebannt, die veredelten Götter

[1]) Die Worte in Anführungszeichen nach v. Hertling, Akademische Freiheit (in der Monatsschrift Hochland III 1905, 67). Um einer sich bildenden Legende entgegenzutreten, sei hier festgestellt, daß der Protest der Professoren in der Straßburger Sache tatsächlich nicht durch die Berufung eines Katholiken auf einen akademischen Lehrstuhl veranlaßt war, sondern — dieser springende Punkt sollte in keiner Besprechung der Angelegenheit verschwiegen werden — durch die Errichtung eines konfessionellen Lehrstuhles in der philosophischen Fakultät. Um dem Sinn dieser von der Unterrichtsverwaltung getroffenen Maßregel gerecht zu werden, sei zugegeben, daß die Erziehung der Kandidaten des geistlichen Amts besser an der Universität geschieht als in Priesterseminaren; wenn man sie dann aber in Konvikte sperrt und ihren Unterricht in Philosophie und Geschichte konfessionalisiert, so ist's mit der akademischen Erziehung bloßer Schein. Endlich, der durch solche Maßregeln erzielte nationale Gewinn, darin bestehend, daß die ultramontanen Katholiken sich diesseits der Vogesen jetzt behaglicher fühlen als jenseits, ist zu teuer bezahlt mit der fortgesetzten Übertragung staatlicher Hoheitsrechte an den auswärtigen Souverän, den absoluten Monarchen der internationalen Religionsgesellschaft, und seine Agenten.

aber wurden zu Lenkern der Welt, ein jeder in seiner Sphäre, zu Horten und Wächtern aller Tugenden, zu deren Idealen. Die Gottesangst wurde Gottesfurcht. Nun ist es neben dem immer noch fortdauernden Opferkultus vor allem die Scheu vor Pflichtverletzung, die Rücksicht auf die Pflicht, welche Religion heißt, eine Religion, die „besser ist als Opfer". Religentem esse oportet, religiosum non opus est. So wechselt der Gegenstand der Religion, sie selbst bleibt. Denn sie hängt nicht an diesem oder jenem Gott, sie hat ihren Gott schon oft gewechselt, Gott allein weiß, ob schon zum letztenmal, dennoch bleibt sie. Gesetzt also, die freie Wissenschaft zerstörte die eine oder andere Religionsform, so hätte sie noch längst nicht alle und jede Religion zerstört, nicht die Religion selbst.

Sittlichkeit. Hierüber haben wir nur das für den Zweck Nötigste zu sagen, nicht in die Tiefe zu gehen; das Ethische liegt nicht im Thema dieses Buches. Die veredelte Sittlichkeit, sagten wir, veredelte rückwirkend die Götter. Die veredelte Sittlichkeit, das heißt, tiefer eindringendes und schärfer fassendes Denken, bezogen auf die menschliche Gesellschaft, wie es dann auch bezogen wurde auf die Naturwelt in ihrem ganzen Umfang und Inhalt. Das tiefere und schärfere Denken über die Verhältnisse in der menschlichen Gesellschaft hat aus der harten Kruste der Barbarei die Sittlichkeit als zarten Kern des Menschentums erst herausgeschält und sie immer weiter entwickelt, hat immer tiefer eindringend ihre innere feinere und feinste Struktur in langer Zeit ans Licht gebracht. Weil man aber als Lenker der Welt Götter dachte, so nahmen mit dem Wachstum der Sittlichkeit die Götter notwendig selbst zu an sittlichem Gehalt, ein Widerwillen erwachte gegen die in der sittlicher gewordenen Atmosphäre unsittlich erscheinenden Naivitäten des Mythus; die Achtung der Sittengesetze erschien nun als Unterwerfung unter die Ordnungen des Zeus, als Gehorsam gegen die Gebote Jahwes. Aber im Denken war das Sittengesetz erzeugt worden; darum kann es durch methodisches Denken nie bedroht, nur gefördert werden.

Der innere Halt. Es pflegt gesagt zu werden, es sei dem Menschen notwendig, daß er etwas glaube, man müsse einen Glauben haben. Der Satz ist richtig, wenn er meint, der Mensch müsse ein Vertrauen haben; aber er ist evident unwahr und verhängnisvoll irreführend, wenn er besagen soll, man müsse irgend welche Lehrsätze ungeprüft hinnehmen, auch wenn sie nicht durch logische Erkenntnis gewonnen sind oder gar ihr widerstreiten. Das Wort Glauben, so schönen Klanges wie schillernden Sinnes, hat viel auf dem Gewissen. Es sollte nur von Vertrauen die Rede sein, Glaube an eine Person darf nur Vertrauen in seine Persönlichkeit meinen. Man sollte einmal den Versuch machen, Luthers „Glaubensbibel" in eine „Vertrauensbibel" umzuschreiben; es lautete nicht so schön, aber es wäre besser. Freilich wird der Versuch nicht durchzuführen sein, da schon in der Entstehungszeit der neutestamentlichen Schriften der Übergang vom „Vertrauen" zum „Dogmenglauben" sich vollzog.

Die Religionen wechseln, aber die Religion bleibt, die Religenz, die Achtung dessen, dem man sich fügt, aus Einsicht und also freien Geistes und freien Willens. Religion war Abhängigkeit, Religion ist Überwindung der Abhängigkeit. Dem man sich fügt, das ist das Sittengesetz und das Naturgesetz. Diese Achtung des Gesetzes ist innerlichst unabhängig von der „Weltanschauung". Eine Weltanschauung baut sich jeder denkende Mensch auf, der primitive und der ungeschulte, wie der höchstgebildete und der höchstmethodische. Je nachdem schaut er die Welt an, den „Himmel" als hohle Halbkugel über die tellerförmige Erde gestülpt, oder sphärisch und

geozentrisch, oder heliozentrisch; oder er denkt ungezählte Sonnensysteme, die den Geist in schwindelnde Fernen führen, und erschöpft zuletzt das Denkbare in der Vorstellung einer in Raum und Zeit unendlichen Welt. Wiederum grübelt der Mensch über die Kräfte und die Bewegungen in der Welt und ihren Einzeldingen, was es damit sei; über das organische Leben, über das Lebensprinzip, das er gern hypostasiert in einer Seele, der Trägerin zugleich der Persönlichkeit; wie er denn auch die Weltgebiete, so oder so im Denken sie abgliedernd, nicht denkt ohne Analoga der Pflanzen-, Tier- und Menschenseele, ohne einen zugehörigen persönlichen Gott; zuletzt erhebt sich ihm, mit dem Aufgehen des Begriffs der in die Allwelt gestellten Menschheit, über und gegenüber den vielen Göttern, der Eingott. Und die eigne Erfahrung des Geborgenseins im Arm eines gütigen Vaters in die gottregierte Welt projizierend hat der Mensch sich von jeher als Kind seines Gottes gefühlt. Es ist psychologische Notwendigkeit, daß er die Welt als sinnreiches Kunstwerk sieht und daß er hinter dem Kunstwerk den Künstler sucht; es ist psychologische Notwendigkeit, daß er, in die gottgetragene Welt gestellt, sich wie im Arm eines auch in der Strenge gütigen Vaters fühlt. Er mag den persönlichen Gott zur Gottheit, zur Natur, zum Gesetz verflüchtigen, sobald er das Ganze sich vorstellt und sich in ihm, so kann er nicht anders als personifizieren. Aber er muß wissen, was er tut.

Die Weltanschauungen kommen mit einem großen Anteil Phantasie zustande. Wer aber sein Lebensgesetz dem Sichersten entnimmt, das dem Menschen zu Gebote steht, dem Denken, der wird vorziehen, der Phantasie in ihrem eigensten Tummelplatz Raum zu geben, nämlich in den weiten Gefilden und hohen Hallen der Kunst, aller Künste; sie bieten auch dem Gemüte reiche Nahrung. In Musik und Tanz, in Dichtung und Malerei, in allen Künsten hin und wieder zieht die Kunst alle Register menschlicher Gefühle, durchmißt alle Tiefen und Höhen, ergötzt, rührt und erschüttert, beruhigt und beseligt ihre Andächtigen. Was am religiösen Kultus zum Gemüt spricht, verdankt es in weitgehendem Maße eben derselben Kunst; seine im Gegensatz zur Kälte des Rationalen so gern empfohlene Wärme, sie ist wesentlich ästhetischer Natur.

Es muß zugegeben werden, in der Wissenschaft selbst kann die Phantasie nicht entbehrt werden; da ist sie aber nicht die Herrin in wallender Robe, sondern die bescheidene Gehilfin im schlichten Kleid, Häubchen und Schürze. So dienend, verdeutlicht sie das Nichtsinnfällige durch Bilder, schaut sie Hypothesen, baut sie Synthesen, und so wird eine wissenschaftliche Weltanschauung. Jene in Raum und Zeit unendliche Welt des unerschaffenen und ewigen, in unerschöpflichem Wechsel bewegten Stoffes, in aller Bewegung dieselbe Kraft, in allem Geschehen dieselbe Gesetzmäßigkeit, diese und ähnliche Momente bilden die Weltanschauung des heutigen Naturdenkens. Und wenn sie kritisch die Visierung umkehrend das Weltgesetz statt draußen in der Welt vielmehr in der Tiefe des Denkens findet, so wird sie philosophisch. Aber wie die naturwissenschaftliche, so bleibt auch die philosophische Weltanschauung als Weltanschauung hypothetisch, immer steht dem Forscher ein Warner zur Seite und sitzt ihm der Stachel Vorwärts in der Seele; jeder neue Tag mag unser heutiges Dogma berichtigen, vor uns liegt unerforscht immer Unendlichkeit.

Und in der ewig fließenden, in der Wissenschaft und im Glauben gleich wandelbaren „Weltanschauung“ soll einer seinen Halt finden? Es ist wunderlich genug, daß die Menschen sich das immer wieder einreden, sie fänden ihren inneren Halt im Für-

wahrhalten dessen, was sie nicht wissen und wohl auch nicht wissen können, sogar in solchem, was sie nicht einmal denken dürften, wenn sie nämlich etwas glauben, weil es absurd ist (credo quia absurdum est). Die Folge ist immer, daß der Weltanschauung die Menschlichkeit geopfert wird; sie beurteilen und richten die Menschen nach ihrer Weltanschauung, klassifizieren sie in die guten Theisten, die schon recht bedenklichen Pantheisten und die ganz verworfenen Atheisten, oder umgekehrt in die gescheiten Atheisten, die leidlich vernünftigen Pantheisten und die ganz törichten Theisten, und was dergleichen wunderliche Äußerungen des Verstandes und Herzens mehr sind. Heute ruft der Monismus die denkenden Menschen zu seiner Fahne. Die Monisten gegen die Dualisten. Gewiß, die monistischen Hypothesen wollen so ernst erwogen sein wie die dualistischen; man muß gestehen, die Erklärung der Welt aus nur einem Prinzip scheint in ihrer Einfachheit eine gewisse logische Beruhigung zu versprechen. Wenn es nur gelingt. Nun, es ist möglich und zu hoffen, daß der Monistenbund die Sache der geistigen Freiheit fördert, aber die religiöse Frage wird er um keinen Schritt der Lösung näher bringen, weil er die Religion nicht vom Dogmatismus erlöst. Auch der Monismus bleibt dabei, das Leben auf Weltanschauung zu gründen, das ist, auf das Fürwahrhalten einer Hypothese. Hypothesen sind gut, der Forschung neue Pfade zu öffnen; aber dogmatisiert sind sie auch nur Glaubensartikel, bloße Fürwahrhaltungen.

Als ob diese „Weltanschauungen" nicht samt und sonders Phantasien wären, die atheistische, die pantheistische, die theistische, die dualistische, die monistische, alle ohne Unterschied. Die Phantasie spielt, die Phantasie erfreut. Sie hilft auch bauen, am liebsten am Hochbau, um ihm den schönen und das Gemüt befriedigenden Schein der Abrundung zu geben, der Geschlossenheit und Vollendung, so daß einer darin warm wohnen kann in seinen Gedanken. Grundsteine legt die Phantasie nicht. Man baut aber auf Grundsteine.[1])

Wirklich, die Bäume sagen uns nichts, ebenso wenig die Alpen, oder die Fixsterne, sie sagen uns nichts, worauf wir bauen könnten. Sie reden vom Kosmos der Welt, dessen Größe und Feinheit uns ästhetisch packt und dessen Betrachtung mittelbar allerdings etwas nützen kann, indem sie uns zu tieferem und feinerem Empfinden stimmt. Das Schöne ist das Sinnbild des Guten, die Betrachtung des Kosmos der Naturwelt kann in uns die Ahnung des Kosmos der Pflichtwelt erwecken, nicht aber kann sie ihn unmittelbar in uns erzeugen. Um den Aufbau des ethischen Kosmos aber handelt es sich.

Die Betrachtung der Unendlichkeit und des Reichtums der physischen Welt wirkt in zwiefacher und entgegengesetzter Weise. Indem der Mensch sich in der unendlich großen Welt als eines der unendlich kleinen Wesen weiß, die im einzelnen und im ganzen von der Weltmaschine irgend einmal zermalmt werden, so wirkt dies Wissen niederdrückend. Auf der anderen Seite aber ruft der Gedanke, im inneren Reichtum der Welt der reichste und seiner selbst bewußteste Organismus zu sein, der einzige den Kosmos und sein Gesetz denkende und empfindende, er löst ein freudiges Schwellen der Brust aus. Dies Schwellen unter jenem Druck erzeugt die psychische Spannung, die Entladung sucht in psychischer Tätigkeit. Aber das Gesetz des Wirkens im psychischen Kosmos lehrt sie ihn nicht.

[1]) Zum Kampf der Weltanschauungen vgl. auch v. Sybel bei Kappstein, Modernes Christentum. Erste Serie. Heft 1, 1906, S. 152.

Das den natürlichen Menschen erdrückende Gefühl, der kalten Kausalität preisgegeben zu sein, wird den von der Weltästhetik Ergriffenen nicht verzweifelt stimmen, wohl aber bescheiden und zur Aufnahme der Idee der Solidarität des Menschengeschlechts empfänglich. Andererseits wird das Bewußtsein des eigenen inneren Besitzes ihn mit der freudigen Genugtuung erfüllen, das reichste Eigenleben entfalten zu dürfen auf einem unermeßlichen und unergründlichen, ganz ihm eigenen Arbeitsfeld. Nach welcher Richtschnur aber setzt er seiner Arbeit das Ziel?

Nur im Denken, nur logisch läßt sich die Sittlichkeit begründen, nicht mythologisch. Allerdings, wer eine geschichtlich gegebene Sittlichkeit verstehen will, der muß sie kulturgeschichtlich studieren; wer wissen will, was das sittliche Leben im Arbeiten der Psyche bedeutet, der muß sich der psychologischen Methode bedienen. Das auf diese Weise, historisch und psychologisch, gewonnene Verständnis wird die „Weltanschauung" bereichern, wird ohne Zweifel auch nützliche Warnungstafeln und Wegweiser für den Lebensweg errichten. Wer aber vor der praktischen Frage steht, nach welchem Grundsatz er leben soll, wer an den ethischen Erörterungen seiner Zeit teilnehmend sich vor die Wahl gestellt sieht, diesen oder jenen Weg einzuschlagen, vielleicht auch alle zu Markt gebrachten Richtungen abzulehnen und einen eignen Weg sich zu bahnen, der ist genötigt, das Kriterium aus der Tiefe seines sittlichen Denkens zu schöpfen; ohne die Winke der Moralgeschichte und der Psychologie ungenutzt zu lassen, wird er zuletzt doch auf die Entscheidung der Logik angewiesen sein.

Das Gesetz, wie der Natur, dem man sich fügt, so der Sitte, das man zu befolgen sucht, findet man nicht draußen in der Welt, sondern nur in sich; gewiß nicht im zufälligen Wesen seiner Individualität, sondern im festen Grunde seiner geistigen Persönlichkeit, im Denken. Aus diesem fruchtbaren Boden erwächst uns, wie die Erfahrungswissenschaft, so der Pflichtbegriff. Nur da, im Denken, ist es dem Menschen gegeben, den wirklichen inneren Halt zu finden. Unter uns gesagt, im Grunde auch dann, wenn die mythische Vorstellungsweise ihn hinausspiegelt in die Vorstellungswelt; denn wir Menschen haben doch alle dieselbe Art Verstand.

Wie nun im Denkgrund der feste Grund des Erfahrungswissens gegeben ist und zugleich der sittliche Halt, so auch die Möglichkeit des inneren Friedens. Wo der Geist mit sich selbst in Zwiespalt liegt, da ist kein innerer Friede vorhanden. Ein solcher innerer Widerspruch ist mit dem Credo quia absurdum und allen seinen Vor- und Unterstufen verknüpft. Es ist möglich und üblich, der „Weltanschauung" zulieb und von ihr verführt, den Sinn für Wahrhaftigkeit des Denkens so abzutöten, daß er keinen Widerspruch mehr zu erheben vermag gegen Unlogik — nein Widerlogik — und Phantastik; aber das so gewonnene Sicherheitsgefühl ist doch nur ein Fundament von Wachs, das schmilzt, sobald der phantastische Dunst vor der Sonne des Gedankens verfliegt. Und hält der fragwürdige Bau unter peinlicher Hut auch eine Weile, so tickt doch im Holz der mahnende Wurm, wenn auch zurückgedrängt warnt die eingeborene Logik. Wo aber das Denken mit sich selbst in Einklang steht, somit auch mit dem Gesetz, der Natur und der Sitte, dort und nur dort ist wirklich der innere Friede, die Ruhe der Seele.

Hat der Mensch im Grunde des Denkens seinen Gleichgewichtspunkt und Ankergrund gefunden, so geht ihm hieraus das Vertrauen auf, welches ihm nötig ist als Wanderstab durchs Leben. Der religiöse „Glaube" hat bekanntlich zwei Seiten, nach der objektiven Seite ist er ein Fürwahrhalten, nach der subjektiven ist er Vertrauen.

Das Fürwahrhalten bezieht sich auf Vorstellungen, die sich dem logischen Beweis entziehen, weil an ihrer Erzeugung die Einbildungskraft jenen allzu großen, nicht genügend durch den Verstand kontrollierten Anteil hat. Dies Fürwahrhalten kann ohne jenes unsittliche Abtöten des Verstandes die Grundlage für ein lebendiges Vertrauen nicht abgeben. Das ist ja nun jedermanns Sache, wie er es damit halten will. Die Religion ist ein Persönliches, Innerliches. Eben deshalb aber gilt der Glaube nur in der Gemeinde, und zwar nur innerhalb der ebendasselbe und in derselben Weise glaubenden Gemeinde; streng genommen, nach dem Gesetz der Individualität, gilt der Glaube nur im Innern der glaubenden Einzelseele. Solange er innerhalb dieser seiner Grenze bleibt, wird man ihn respektieren. Sobald er aber aus dem Schutze seiner Grenze und auf den Markt tritt, so wird man die angebotene Religion, ehe man sie kauft (denn auch für inneren Erwerb muß man zahlen), wie jede andre Ware prüfen. Vollends, wenn eine Religion propagandistisch oder gar mit Prätentionen auftritt, oder wenn sie in die der logischen Wissenschaft bestimmten Anstalten sich einnisten will, so fordert sie die Kritik selbst heraus, vor der sie unweigerlich zu Boden fallen muß, weil der Glaube für die Logik immer nur eine subjektive Gewißheit von Sachen ist, die man nicht weiß. Man unterscheide wohl, das auf Logik gegründete wissenschaftliche Vertrauen ist eine Gewißheit nicht dessen, das man nicht weiß, sondern dessen, das man „nicht siehet", eine Gewißheit, die, weil logisch erzeugt, logischer Prüfung ruhig stand hält. Wenn wir den kritischen Pfad Platos bis ans Ende verfolgen, unangesehen wie weit er selbst gegangen ist, so besteht die philosophische Wendung eben hierin: nicht, wie der Mythus tut, unseren Ankergrund an den blauen Himmel zu spiegeln, noch die Güte in die Welt der Fixsterne, sondern, das Bild ist umzukehren, über die Brüstung gelehnt in den Brunnen unseres Denkens zu blicken, in ihm spiegelt sich der unergründliche Himmel alles Wirklichen, aus ihm schöpfen wir unsere Urteile, unsere Entschlüsse, über allem liegt sein stiller Glanz.

In der ruhigen Gewißheit des logischen Denkens ruht unser Vertrauen. Es macht uns den Gang durchs Leben möglich und läßt auch über dem ewigen Eise der Kausalität die Sonne des heiteren Geistes scheinen.

Wo innerer Friede und Vertrauen ist, da stellt sich das „Gefühl reinen Glückes" ein, welches mit Recht Seligkeit genannt wird, weil auch die Götter- und Gottesseligkeit nichts der Art nach Höheres sein kann; denn sie ist, wie das ganze Gottsein, lediglich ein potenziertes Menschsein. Der Mythus verlegt die Seligkeit in die Zeit nach dem Tode und beschreibt sie als einen vollkommenen Genuß; in seinem primitiven Stadium versteht der Mythus darunter den Mitgenuß des vollkommenen, dabei sehr substantiell gedachten Lebens, dessen sich die Götter erfreuen; auf gereifterer Stufe wird auch die Seligkeit sublimiert zu einem ungetrübten Schauen der Vollkommenheit des Gottes. Eine Seligkeit in Betrachtung, in Theorie. Die Philosophie ihrerseits lernte nur langsam auf die Flügel der Phantasie verzichten, war aber immer auf der Suche nach dem Rückweg aus dem Wunderreich drüben und zurück auf den festen Boden des Logischen; ein Plato hat, unzweideutig in seinem „Gastmahl", die beseligende Schau zurückverlegt in die Lebenszeit hienieden. Auch ihm war es eine Schau des Ewigen, aber als eines Unpersönlichen; es ist die Seligkeit in der logischen Betrachtung selbst, in der wissenschaftlichen Erkenntnis.

Da wir es an dieser Stelle eigentlich nur mit dem Leben in der Wissenschaft zu tun haben, so brechen wir hier ab. Mit dem Gesagten sind die gegen die freie Wissen-

schaft erhobenen Einwände für uns erledigt. Mögen die Toten ihre Toten begraben, wir folgen dem Weg des wissenschaftlichen Lebens.

Christliche Antike.

Juppiter.
Rom.

Die Werke altchristlicher Kunst sind Denkmäler aus der frühen Jugend des Christentums; in dieser Eigenschaft besitzen sie einen Gefühlswert für alle diejenigen, welche im Christentum einen wertvollen und noch nicht erschöpften Besitz der Menschheit erkennen. So ist es nur natürlich, daß vor allem Theologen sich gern diesen Denkmälern zuwenden. Und sie haben den bedeutenden Vorsprung, daß ihnen die das Verständnis erschließenden literarischen Denkmäler, wie die ganzen in den Kunst- und Schriftwerken sich aussprechenden Vorstellungskreise, geläufig sind oder doch nahe zur Hand liegen. Auf der anderen Seite pflegen die Kunsthistoriker die altchristliche Kunst in den Kreis ihrer Betrachtungen zu ziehen. Diese haben den Schwerpunkt ihrer Arbeit in der mittleren und neueren Kunst; da pflegt denn die altchristliche Kunst mehr einleitungsweise vorausgeschickt zu werden, als erstes Kapitel der Kunstgeschichte des Mittelalters. Man begrüßt im Christentum den Anfang einer neuen Kulturentwicklung; man rechnet vom Beginn der christlichen Kunst an eine aufsteigende Entwicklung, ausgehend von den Malereien der Katakomben und hinführend zu Raffael und Rembrandt. Es bleibt noch Raum für eine dritte Gruppe von Arbeitern; neben den Theologen und den Kunsthistorikern finden auch die Archäologen zu tun. Vom Standpunkte der klassischen Archäologie aus treten auch wir an den ohne Zweifel ehrwürdigen Gegenstand heran; und wir meinen, dieser Gesichtspunkt sei den beiden andern gegenüber eigenartig genug, um von uns zur maßgebenden Richtschnur genommen zu werden.

Wir betrachten den Gegenstand nicht aus dem Gesichtspunkte des Theologen, also nicht auf sein Interesse für die heute lebende christliche Religion; wir betrachten die altchristliche Kunst auch nicht als die Vorstufe der allgemeinen christlichen, richtiger zu sprechen, der mittleren und neueren Kunst; sondern für den Archäologen ist sie das Ende einer Entwickelung, wenn man will, ihr geschichtliches Ziel, in dem diese sich vollendet, das Ende und Ziel nämlich der Entwicklung und des ganzen Verlaufs der antiken Kunst, worin sie zuletzt auslief. Dem Archäologen ist die altchristliche Kunst das letzte geschichtliche Ergebnis der gesamten Antike; er glaubt, für ihr geschichtliches Verständnis die wesentlichen Vorbedingungen mitzubringen in seiner methodischen Kenntnis der Antike.

Damit haben wir auch Stellung genommen zu der Frage nach dem Verhältnis der altchristlichen Kunst zur Antike. Einige stellten sie zur Antike in Gegensatz; die christliche Kunst sei im Gegensatz zur Antike entstanden, wie das ganze Christentum in schroffem Gegensatz zum Altertum ins Leben getreten sei. Andere erklären, die christliche Kunst sei von der Antike abgeleitet, von ihr abhängig gewesen, eine Ansicht, welche der Gegenseite fast als eine Verkennung und Kränkung des Christentums erscheint. Wir nun können weder zugeben, daß das Christentum so ganz allgemein zur Antike in Gegensatz getreten sei (der Kampf ging nur gegen gewisse Seiten und Richtungen des Altertums, wurde aber auf dessen eigenem Boden geführt), noch lassen wir gelten, daß die christliche Kunst im Gegensatz zur antiken erwachsen sei. Freilich auch nicht in Abhängigkeit; denn sie leitet sich nicht von der Antike ab, sie ist nicht deren Tochter, sondern sie ist selbst noch Antike. So geben wir die ganze Gegenüberstellung antiker und christlicher Kunst als pseudhistorisch auf; richtig kann nur antike und nachantike Kunst in Gegensatz gestellt werden, und wiederum heidnische und christliche. Innerhalb der gesamten Antike gibt es Kunst heidnischer und solche christlicher Religion, es gibt heidnische Antike und christliche Antike.

In der christlichen Kunst vollendet die Antike ihren Lauf, vollzieht sich ihr letztes Schicksal. In Malerei und Plastik bewegt sich die Kunst der Kaiserzeit, einschließlich der christlichen, auf absteigender Linie, in künstlerischer Hinsicht ist da keine Rede von anhebender Neuentwicklung; es ist nicht quellende Jugendkraft, sondern absterbendes Greisentum. Schönheit ist nur in den frühesten Werken noch vorhanden; im übrigen liegt die Bedeutung dieser Arbeiten nicht im Künstlerischen, sondern im Gegenständlichen, in der Entstehung einer christlichen Typik und in ihrem Quellenwert für die Kenntnis des frühen Christentums. In der Baukunst dagegen hat die Antike, gerade die christliche, in der ausgehenden Kaiserzeit noch Neues gestaltet, man muß sagen, sie hat da gerade zuletzt noch Triumphe feiern dürfen.

Genauer zu sprechen, ist die altchristliche Kunst ein Teil der Spätantike; diese Stellung am Ende der antiken Kunstentwicklung brachte sie in die zweifelhafte Lage des Epigonentums. Die Zeit der höchsten Schöpferkraft, die eigentlich klassische Blüte der Antike, war abgelaufen; aber sie hatte im Laufe der Jahrhunderte ein reiches Kapital von Kunstformen, einen unerschöpflichen Kunstschatz geschaffen, davon die Epigonen zehren mochten. Es konnte nicht leicht eine neue Idee, ein neues Programm zur Aufgabe gestellt werden, für deren künstlerische Lösung nicht geeignete Formen zu Gebote oder doch gebahnte Wege offen standen. Die Bedürfnisse der christlichen Gemeinden waren aber gerade in den Anfangszeiten die einfachsten, wenige Elemente bildlicher und baulicher Typik genügten zu ihrer Befriedigung, und zu dem Ende brauchte man das aus dem Vorrat Geschöpfte nur dem besonderen Kultus anzupassen. Daß es sich dabei um in der heidnischen Antike auf keine Weise Dagewesenes gehandelt hätte, wäre eine unwahrscheinliche Voraussetzung. Wo heute zu irgend einem christlichen Typ heidnische Analoga nicht nachweisbar sind, kann sich das Fehlende jeden Tag durch Fund oder Ausgrabung ergänzen. Die christlichen Typen stehen in der Kette der typengeschichtlichen Entwicklung; es ist nötig, sie ebenso typologisch zu untersuchen und ihre typengeschichtliche Filiation zu ermitteln, wie es in der Archäologie sonst geschieht, beim phidiasischen Zeus oder bei der praxitelischen Aphrodite. Wie der Zeus und die Aphrodite durch den Nach-

weis ihrer typengeschichtlichen Stellung nichts an ihrem Wert als originale Schöpfungen verlieren, so nimmt die typologische Behandlung auch den christlichen Kunsterzeugnissen nichts von dem Originalwert, welchen sie etwa besitzen. Und soweit die Spätantike noch fähig war, Neues zu schaffen, vermochte sie es für jede Religion zu leisten, wie für Mithras, so für Christus.[1])

Den Satz vom antiken Charakter der altchristlichen Kunst müssen wir nun aber erweitern, um ihn in seinem tiefsten Grunde zu erfassen. Er gilt auch von der christlichen Religion, vom Christentum selbst. Die universalhistorische Stellung der christlichen Religion, ihre Stellung in der allgemeinen Religionsgeschichte, ist analog der eben bezeichneten Stellung der altchristlichen Kunst in der allgemeinen Kunstgeschichte. Die altchristliche Religion, ihr Eintreten in die Welt und ihr Leben während des ersten Halbjahrtausends, will auch nicht als Anfangsglied einer neuen Entwicklungsreihe betrachtet sein, sondern als Endglied einer ablaufenden, als das Schlußkapitel der Religionsgeschichte des Altertums. Historisch betrachtet war der Christianismus das geschichtlich notwendige Endergebnis der religiösen Entwicklung des Altertums.

Hier steht die Bemerkung am Platze, daß der Archäologe immer Philologe ist; und der Philologe ist auch Mytholog. Mythus heißt in diesem Zusammenhange auf deutsch Glaube; das griechische Wort meint den Glauben, insofern er ein Fürwahrhalten ist. Mythologie ist Glaubenslehre. Es handelt sich bei diesem Fürwahrhalten nicht um wissenschaftliche Erkenntnisse, sondern bloß um Vorstellungen. Auch für die Kirche; sie hat die Gnosis als Intuition und als Spekulation benutzt, aber als logische Erkenntnis verworfen und sich ganz auf die Doxa gestellt. Wenn das Dogma etwas mehr ist als bloße Vorstellung, so ist es die Lehrmeinung des Theologen als des christlichen Philosophen, und vermöge der Sanktion durch die Organe der religiösen Genossenschaft ist es der für die Mitglieder verbindlich erklärte theologische Lehrsatz. Wo aber das Glauben schwand, da konnte Mythologie Märchenerzählen werden; der erfolgreichste Erzähler bedeutender Märchen war Plato.[2])

Die historische These wollen wir präzisieren. Der Christianismus ist die Summe, die das Altertum aus all seiner Geistesarbeit selbst gezogen hat. Das ist festzuhalten: das Altertum selbst, und zwar in seinem letzten Stadium, der römischen Kaiserzeit. Es könnte ja sein, daß eine andere Zeit, mit anderen Aufgaben ringend und anders geschult, aus dem Altertum sich eine andere Summe zöge, als es im Christentum der Kaiserzeit geschah. Man denke etwa an die Renaissance des fünfzehnten, an den

---

[1]) Christliche Antike: Den Zusammenhang der altchristlichen Kunst mit der Antike betonte zuerst Raoul-Rochette, ohne doch die abschließende Formel zu finden; vgl. seine Schriften Sur l'origine etc. des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme 1834. Tableau des catacombes de Rome 1837. (Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes, in den Mémoires de l'Academie des inscriptions XIII 1838.) Sein berühmter Satz Un art ne s'improvise pas ist richtig. Aber der ganze Streit erledigt sich, sobald man die altchristliche Kunst als antike anerkennt.

[2]) Für Mythologie und Religion kann ich mich einstweilen nur auf den Versuch in meiner Mythologie der Ilias 1877 Abschnitt I—VI beziehen. Ich bemerke noch, daß Wundts Völkerpsychologie II, Mythus und Religion I 1905, mir erst nach Abschluß des Manuskriptes zuging; beachte u. a. S. 3 „Die letzte Quelle aller Mythenbildung, aller religiösen Gefühle und Vorstellungen ist die individuelle Phantasie“ usf.; ferner 17 Die elementaren Funktionen der Phantasie; 577 Allgemeine Psychologie der Mythenbildung: Apperzeption, Wahrnehmungsgehalt usf.

Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts, an den Hellenismus des neunzehnten, oder an die Aufgabe, die uns Heutigen obliegt in der Fruchtbarmachung des Altertums; die Lösung wird in jedem neuen Jahrhundert zu einem anderen und immer zu einem vom Christianismus der Kaiserzeit sehr abweichenden Ergebnis führen. Aber auf dergleichen kommt es unserer historischen Betrachtung nicht an; nicht auf solche spätere Vorkommnisse und künftige Möglichkeiten kommt es hier an, sondern lediglich auf das noch im Altertum selbst Vollzogene, auf jene Summe, welche es aus seinem abrollenden Leben noch selbst gezogen hat, in seiner letzten Stunde, in der Kaiserzeit.

Das Altertum hatte seinen Ursprung in vielen einzelnen Quellen und Bächen; diese alle aber ließ die herrschende universalistische Tendenz zuletzt in einen großen Strom einmünden. Das ganze Altertum fand sich in einer Art Einheit zusammen; denn wenn auch im so zusammengesetzten Endbild die Komponenten in ihrer Eigenart noch kenntlich sind, so war doch ein umfassendes Ganzes zustande gekommen: politisch in einem Weltreich, kulturell in einer Weltkultur, religiös in einer Weltreligion.

Die politische Geschichte des Altertums durchzieht ein leitender Gedanke, der Kampf um die Macht, um die Obherrschaft, der Imperialismus. Ägypter und Assyrer bewarben sich um die Vorherrschaft im Orient, danach ging das Großkönigtum über an die Babylonier, die Perser. Jede Etappe auf dem Wege bedeutete die Erweiterung des Großreiches um ganze Völker. Alexander verband Asien und Europa. Endlich fand sich unter dem römischen Adler die ganze alte Welt politisch vereint. Die Kaiserzeit bildet das Schlußkapitel der politischen Geschichte des Altertums.

Das Werben um die politische Herrschaft war zugleich und sehr wesentlich ein Kampf um die Kulturgüter. Im Weltreich wurden die Völker nicht bloß politisch zusammengebracht, sondern auch kulturell; was jedes Volk an Kulturgütern aller Art beizusteuern hatte, kam auf den Markt, und so wuchsen die Kulturkreise ineinander. Die stärkste Kultur überschattete die anderen; das war die griechische, zuletzt als die hellenistische. Wohl trennte eine Kluft den Orient von griechischer Art, in sich behauptete jeder Teil sein Eigenwesen; dennoch erwuchs die hellenistische Kultur nicht mehr als nationale, sondern als Weltkultur. Sie nahmen auch die Römer an, sie wurde die Kultur der Kaiserzeit.

Auch auf religiösem Gebiet muß sich, bei dem frühen und wachsend regen Völkerverkehr, zeitig Gelegenheit zu Berührung und Austausch geboten haben. Der Polytheismus ist tolerant; er will die fremden Götter nicht entthronen, eher sich aneignen. Der Orient reizte die Griechen; was ein Herodot und andere in verwandten Bahnen vom orientalischen Ursprung griechischer Dinge erzählen, hat seine Bedeutung weniger im Inhalt der Erzählungen als in ihrer Tatsache, in dem symptomatisch bedeutsamen Interesse, welches diese Griechen am Orient nahmen. Orientalische Kulte sind durch Händler schon in der klassischen Zeit nach Griechenland gekommen; ihr Überhandnehmen in der Kaiserzeit und der damit zusammenhängende Synkretismus sind nur Anzeichen des zur Herrschaft durchdringenden Universalismus. Die griechischen Mysterien haben auf das entstehende Christentum direkt vielleicht weniger eingewirkt, dagegen haben sie auf der griechischen Seite selbst den Boden für die Aufnahme des Christentums vorbereitet. Die starken Kräfte der ihrer universalis-

tischen Vollendung zustrebenden Religion aber wurzelten in den Tiefen der Geistesarbeit hüben und drüben, dort in der griechischen Philosophie, hier im prophetischen Israelitismus. Der universale Gedanke spricht sich mythisch aus im Monotheismus. Der griechische Zeus, der römische Juppiter, hat sich annähernd zur Bedeutung des Universalgottes erweitert, soweit es innerhalb des polytheistischen Systems möglich war. Schon lange haben die Griechen von Gott schlechthin gesprochen (ὁ θεός). Auch die praktische Bedeutung des Monotheismus fehlte nicht, die Menschheitsidee hat sich in der Philosophie angekündigt. In ihrer Sprache sprechend, aber klar und gewaltig, hat die Prophetie den Gedanken formuliert. Einerlei, wie die israelitische Religion im geschichtlichen Werden zu ihrer Reife und Höhe sich entwickelt hat, das gehört nicht hierher, jedenfalls war sie in ihrer schönsten Reife universalistischer Monotheismus, das ist Humanität. Im Christentum fand sich die Formel, welche von den Griechen aufgenommen wurde, unter ihnen neue Wurzeln trieb und von hier aus sich zu dem weltüberschattenden Baume entwickelte, als den wir es in der Geschichte kennen.

Was wollte Jesus? Wenn die synoptischen Evangelien alles in der Ankündigung des „Gottesreiches" zusammenfassen, so ist klar, daß es sich ihm um die Verwirklichung eines Ideals handelte, des Ideals, wie er es aus dem Schatze der prophetischen Ideen gehoben hatte und wie er es sich dachte, natürlich in der Vorstellungsweise seines Volkes in seiner Zeit. Vom Israelitismus übernahm Jesus dessen höchstes Gebot, welches das Wort des Monotheismus ausspricht: den einen Gott mit allen Kräften umfassen; und dasselbe Gebot noch einmal, aber praktisch gewendet, auf die Menschheit bezogen: im Menschen den Menschen mit der ganzen sittlichen Liebe umfassen, den Nächsten lieben wie sich selbst. Wenn dann die Menschenliebe lebendig wurde, so wie Jesus sie empfand, dann wäre allerdings das Ideal Wirklichkeit geworden, das Erdenleben ein „Gottesreich", und zwar ein innerliches, lebenverbreitendes, ein ganzes, nicht bloß eine Kirche. Und eine solche Wirklichkeit wäre erblüht, daß als höchste Betätigung der Liebe, und zugleich als ihr Korrelat, unerschöpflich bereites Verzeihen der „Sünde" keinen Raum ließ. Es heißt zwar, daß auch in Jesus der Zorn aufwallen konnte, selbst etwas wie ein Anathem soll dann und wann über seine Lippen gekommen sein; doch würde jenes allzu menschliche Aufwallen schließlich überwunden worden sein durch die Triebkraft seines innersten Prinzips, seiner tiefgründigen Menschlichkeit. Soviel ist aber klar, daß in ihrem Keime seine Idee auf das Diesseits gerichtet war.

Nun hatte es viele Propheten gegeben; gesagt war schon so vieles, daß Jesus sachlich kaum radikal Neues sagen konnte. Was war nun sein Eigenes? Es war nicht diese oder jene besondere Lehre, wäre sie auch an sich oder in seiner besonderen Auffassung oder Vertiefung etwas Neues gewesen, sondern es war seine Persönlichkeit, die sich durchsetzte und mit sich soviel von dem Ideal, als aus der Persönlichkeit lebendig hervortrat; es war sein Aufruf zum unmittelbaren Eintritt in das „Gottesreich". Warum auf morgen warten, warum nicht heute? warum nicht auf dem Fleck? Man kann es verstehen, daß die Menschen, des Harrens müde, das Wort aufnahmen; man begreift, daß es zündete. Es dürfte dauernd das Bleibende von Jesus sein, im Sinne der logischen Erkenntnis, das „Gottesreich" aus der unabsehbar sich hinausziehenden Zukunft herausgegriffen und in die Gegenwart gestellt zu haben, selbstverständlich nicht auf dem Wege des Wunders, sondern der Forderung und der Tat: er hat die Forderung, nicht bloß nach dem Kommen des Reiches auszuschauen,

sondern es unmittelbar ins Werk zu setzen, in der Sprache der Zeit gestellt und an seinem Teil erfüllt, wie es menschlicherweise irgend möglich war; in seiner Tat aber hat er ein zur Nachfolge aufrufendes Beispiel gegeben. Andere haben Ähnliches versucht, nur bei ihm war die Tat Wirkung.

Die Menschheitsidee, welche unter Achtung der nationalen Gliederungen die Einheit des Menschengeschlechts betont, setzt seine physiologische Einheit voraus; ihre Absicht aber geht auf seine sittliche Einheit. Den durch die Philosophie vorbereiteten Griechen bot sich in der israelitisch-christlichen Formel des ethischen Universalismus, der nach Lage der Dinge nur auf dem Boden des Monotheismus klar herauskommen konnte, bot sich, sagen wir, die adäquate Religion für die im Hellenismus kulturell und im römischen Reich politisch geeinte Welt. Eine, wie es für damals scheinen durfte, abschließende Lösung des Problems des Lebens, soweit es Leben in der menschlichen Gesellschaft ist.

Aber das Leben ist auch an sich ein Problem, auch abgesehen von der uns umgebenden Menschheit. Der Mensch bedarf eines Mittel- und Ruhepunktes, eines Gleichgewichtspunktes seines Denkens und Lebens. Ihn fand Jesus in demselben Gott, der ihm die ausstrahlende Liebe bedeutete. Die Idee der Gotteskindschaft ist so alt wie die sittliche Menschheit; solange der Mythus einen persönlichen Gott glaubte, immer stellte sich das Verhältnis des Menschen zu seinem Gott im Bilde der Kindschaft dar. Je nach den politischen Zuständen war die Vorstellung der Gotteskindschaft mehr aristokratisch oder mehr demokratisch ausgebildet, aber sie war da. Die Gotteskindschaftsidee war für Jesus gegeben, nur daß er sie in seltener Inbrunst erfaßte. Ihre geschichtliche Ursprünglichkeit und Allgültigkeit aber war es, welche dieser Lösung des Problems des inneren Lebens die Herzen der Völker öffnete.

Das Problem des Lebens brannte auf die Nägel; aber es gibt noch eine andere Frage, welche die Menschen ängstigt, das Problem des Todes. Es hat alle Völker der Welt beschäftigt, so weit menschliche Erinnerung zurückreicht. Wenn der Mensch stirbt, soll es dann mit ihm ganz zu Ende sein? Lebt er nicht fort? Von Uranfang her hat man Antworten auf diese Fragen gesucht, Fragen, die immer weiter griffen: wenn es ein Fortleben gibt, was harrt unser drüben? gibt es im Jenseits ein Glück? was bürgt, wer bürgt für jenseitige Seligkeit? Der Glaube an das Fortleben war das Frühere, der Zweifel das Spätere, erst erwacht mit dem erwachenden Nachdenken. Der Zweifel war nahe daran, die klassischen Völker zum allgemeinen Verzicht auf alle Jenseitsgedanken zu bringen; aber in einer Unterströmung hat sich der alte Glaube behauptet, er hat Wege gefunden, wieder Oberwasser zu bekommen und in der Kaiserzeit das Feld zu behaupten, auch unter Einfluß der in das Abendland eindringenden fremden Religionen, nicht zum wenigsten, und zuletzt entscheidend, des Christentums. Im Christus fand man den sichersten Bürgen jenseitiger Seligkeit.

Aber wie war es nur möglich, daß die so diesseitig gerichtete „Religion der Erfüllung“ auf einmal abdrehte und den Kurs auf das Jenseits nahm? Es lag an der Unvollkommenheit der menschlichen Dinge; solch ein „Gottesreich“ verwirklicht sich im Augenblick doch nur sehr teilweise. Fast noch mehr lag es wohl an der Verknüpfung der Sache mit der Person ihres Trägers. Da er als der erwartete Messias galt, so identifizierte sich das Reich mit seiner Person, und das Schicksal seiner Person ward das Schicksal seiner Sache. Nicht nur, daß er das allgemeine Menschenlos der Sterblichkeit teilte, sondern er mußte schon an der Unlösbarkeit

seiner besonderen Mission scheitern. Der tragische Tod war ihm unausweichlich, so sehr, daß Jesus schließlich ihn selbst voraussehen und die Grundlage zum christlichen Jenseitsglauben noch selbst legen mußte. Dieser tragische Tod vollzog sich am Kreuz. Damit schien die Sache verloren. Aber sie arbeitete zu mächtig in den Jüngern, gerade durch die nachwirkende Kraft seiner Persönlichkeit. Sie konnte nicht dahin sein; es war ihnen gewiß, daß er lebe. Hier traten zwei Hilfsvorstellungen ein, die Auferstehung und die Himmelfahrt, welche der Vorstellungsweise jener Zeit entsprachen und genügten: er mußte vom Tode auferstanden sein; und weil er denn doch nicht mehr da war, so mußte er zum Himmel aufgefahren sein zu seinem Vater. Freilich war damit das Prinzip aufgegeben, die gegenwärtige Erfüllung der Hoffnungen; die Gegenwart (Parusie) des Messias und in ihm des Gottesreiches wurde damit wieder in die unbestimmte Zukunft hinausgeschoben, die Gewißheit des gegenwärtigen Besitzes wurde wieder zur ausschauenden Hoffnung auf die Zukunft. Jene zwei Hilfsideen, Auferstehung und Himmelfahrt, waren nun ganz im Sinne des Altertums. Rettung vom Tode, Wiederkehr aus der Unterwelt, dergleichen Wünsche lagen, wo sie nicht durch das Nachdenken zurückgedrängt waren, dem Menschen in der Seele, ebenso aber auch eine jenseitige Seligkeit, die man sich am liebsten als eine himmlische in Gemeinschaft mit den Göttern dachte. Das Christentum bot dem Altertum im auferstandenen und in den Himmel eingegangenen Christus den Erstling und Bürgen einer ewigen Seligkeit; so löste es dem antiken Menschen das Problem des Todes in antikem Geiste.

Die christliche Religion, so sagen wir, bildet das Schlußkapitel der Religionsgeschichte des Altertums; ebenso bildet die altchristliche Kunst das Schlußkapitel der Kunstgeschichte des Altertums. Wer die Religionsgeschichte des Altertums oder seine Kunstgeschichte, überhaupt wer die Geschichte des Altertums im ganzen oder in irgend einer seiner Seiten erzählen will und vor der christlichen Zeit Halt macht, der läßt seine Geschichte als einen Torso ohne Kopf in die Welt gehen.

Der Theologe frägt nach dem Heilsplan der göttlichen Weltregierung, der Metaphysiker konstruiert den Weltlauf teleologisch, der Historiker dagegen sucht die Dinge aus ihren Ursachen zu verstehen; in unserem Falle lautet ihm die Aufgabe: wie war die Religiosität des Altertums, wie waren die Religionen des Altertums beschaffen, und welches war ihr Entwicklungsgang, daß als sein notwendiges Ergebnis das Christentum herauskam? Dabei will natürlich der Orient mitgerechnet werden; aber auch von ihm abgesehen ging die griechische Welt den Weg, der zu jenem Endziele führen mußte.

Wohl ist es wahr, daß die neue Prägung, welche das Christentum den Menschen gab, scharf kontrastiert zu dem Bilde, das wir uns vom klassischen Hellenen zu malen pflegen. Wenn er, um Christ zu werden, alles aufgeben musste, seine Freiheit, seinen fruchtbaren Individualismus, seine sieghafte Heiterkeit, seinen impulsiven Aristokratismus, seinen unerschöpflichen Formensinn, was blieb dann an ihm Antikes? So scheinen sich Griechentum und Christentum als ausschließende Gegensätze gegenüberzustehen. Ist aber unser Begriff von Hellenentum nicht zu eng gefaßt? Wenn die Griechen jener Wandlung sich unterzogen, so muß sie ihnen psychisch möglich gewesen sein, sie verlangt ihre psychologische Erklärung. Und sie findet sich in der Beobachtung, daß zu alledem, was als spezifisches Merkmal des Hellenentums aufgerechnet wird, die Gegensätze in demselben Griechentum von jeher vorhanden waren, in den

früheren Zeiten vielleicht nur als später zu entwickelnde Keime; sie sind nicht so sehr Ausnahmen als Entwicklungen. Gegenüber dem Individualismus stand auch bei den Griechen von je her die Autorität, gerade die auf Freiheit erpichten Individualisten waren zur Ausübung jeder Autorität bereit, selbst Philosophen forderten und fanden Glauben. Neben der antiken Heiterkeit (seine beste entfaltete der Hellene nicht bei Wein und Weib, sondern beim Genusse des Geistes) bestand ein deutliches Bewußtsein von den Schattenseiten des Daseins, und hierauf baute schon früh die mystische Hoffnungsreligion. Dem Aristokratismus der Hellenen gegenüber den Barbaren schlug seine Stunde schon, als die Griechen durch den Mazedonier im Verlust ihrer Selbständigkeit ihr babylonisches Exil erlebten; da gaben sie dem Kosmopolitismus Raum und schenkten ihre in sich humane Bildung der Menschheit; und wenn die Keime des stoischen Sozialismus schon in der sokratischen Lehre liegen, so darf man das Menschenrecht nicht als unhellenischen Begriff bezeichnen.

Der Verzicht auf die literarische, schöne Form hat auch nicht erst mit der christlichen Literatur eingesetzt; es ist aber damit eine eigene Sache. Es ist nicht eigentlich Verachtung des Ästhetischen überhaupt, sondern der gegebenen Formen; die zur leeren Formel gewordene Klassizität verwarf man mit Recht, um wahr zu sein. Das ist gesunde Reaktion gegen ungesund gewordene Ästhetik. Die Evangelisten schreiben nicht den klassischen Stil, aber darum schreiben sie nicht stillos, sie tragen schlecht und recht ihre Sache vor und sind eben deshalb volkstümlich; Paulus, der „Klassiker des Hellenismus“ schreibt Briefe, auch er ganz von der Sache eingenommen, die freilich nicht ebenso volkstümlich ist, außer wo aus dem arbeitenden Schmelzofen des Gedankens das reine Metall tiefmenschlicher Empfindung strömt. Dieselbe Reaktion gegen den klassizistischen Formalismus wirkt auch noch, wenn auch nur beschränkt, in den späteren Kirchenschriftstellern. Was wir von dieser Bewegung in der Literatur sagen, das gilt auch von den ganzen Menschen, es handelt sich nicht um Selbstaufgabe, sondern um Erneuerung. Früher einmal war eine gründliche Regeneration ins Werk gesetzt worden, von einem ganzen Mann, nicht einem Aristokraten von Geburt, aber einem echten Hellenen, dem Forscher, dem fleischgewordenen Eros, eben darin einem Typus der Hellenen. Das von Sokrates klug Begonnene ward mit Enthusiasmus fortgesetzt; in Plato hat das griechische Denken den Faden wahrhaft ergriffen, wenn auch nur für einen Augenblick. Danach wurde noch vieles und Bedeutendes gedacht, aber der Faden war verloren; was übrig blieb, hier Materialismus, dort Mystik, konnte nicht befriedigen. Da entsagte der Grieche seinem ziellos gewordenen Forschen und versuchte es mit dem Glauben. Die schwache Kreatur will einen Herrn haben, und dem Stärksten kommt ein Augenblick der Schwäche. Aber es dauerte nicht lange, bis die wissenschaftliche Ader wieder so kräftig pulsierte, daß die griechischen Sophisten christliche Theologen wurden.

Auf der anderen Seite mag doch gefragt sein, ob nicht auch das Christentum den Griechen entgegenkam, ob es ihnen in seiner Weise nicht auch Freiheit und Heiterkeit und Adel und Schönheit zu bieten hatte. Da eben alle irgendwie kräftigen Ströme des antiken Seins in das große Reservoir, die Kaiserzeit mit ihrer Kultur und Religiosität, einmündeten, so war alles darin zu finden, daraus zu schöpfen. Christus war alles in allem. Wer aber vieles bringt, wird jedem etwas bringen.

Da ist denn nun die Frage präzis zu stellen, warum eigentlich die Griechen Christen wurden. Die Griechen, das ist im Sinne des Hellenismus gesagt. Die

Frage ist jetzt nicht, welche Werte das Christentum zu bieten hatte, sondern was der Grieche, der griechische wie der griechisch gebildete Heide, im Christentum sah, was er an ihm fand, daß er sich ihm zuwandte. War es, daß die Armen und Elenden auf den Ruf horchten, der an sie erging? War es die reinere sittliche Luft, die von dort herüberzuwehen schien? War es ein Verlangen nach Sühnung? Lockte den Gebildeten die Andacht ohne Tempel und ohne Altäre? War es der Monotheismus? die Humanität? oder die ewige Seligkeit? Schien sie ihnen durch den Christus und seine Sakramente wirklich sicherer verbürgt zu sein als durch Eleusis, Orpheus, Mithras? War es der Glaube, dem der forschungsmüde Grieche sich in die Arme warf? nicht zu reden von etwaigen außerreligiösen Motiven, z. B. politischer Opposition. Bei der ganzen Fragestellung haben wir natürlich die vorkonstantinische Zeit im Auge, wo es unter Umständen riskiert war, sich als christlichen Revolutionär zu bekennen; mit Konstantin, jedenfalls mit Theodosius schlug das Verhältnis ins Gegenteil um, da braucht man nicht mehr nach Gründen zum Übertritt zu fragen.

Warum wurden die Griechen Christen? Die Frage beantworten heißt die religiöse Entwicklung der Griechen darlegen, von der Urreligion an durch alle Phasen der griechischen Religionsgeschichte; dazu gehört, ihren Aberglauben und ihre Aufklärung zu beleuchten, den Einschlag der Mystik und der Philosophie abzuwägen und sonst festzustellen, was alles, vorzüglich auch an Orientalischem, auf den Gang der Dinge von Einfluß war, um endlich die Probleme authentisch formulieren zu können, vor welche der Grieche der Kaiserzeit sich gestellt sah und deren Lösung er im Christentum zu finden meinte. Das hieße also die Geschichte der griechischen Religion schreiben und zwar mit Einschluß ihres christlichen Schlußkapitels.[1])

Wenn wir das Christentum als das Ende der religiösen Bewegung des Altertums bezeichneten, so sprachen wir damit nur von seinem Ursprung und von seiner Geltung innerhalb der zeitlichen Grenzen des Altertums; selbstverständlich sollte damit nicht über seine weitere Wirkung abgesprochen werden. Es konnte nicht gemeint sein, mit dem Ausgang des Altertums sei auch die antike Religion einschließlich des

[1]) Die geschichtliche Stellung des Christentums ähnlich bei Ad. Harnack, Lehrbuch der Dogmengeschichte I[3] 1894, 785: „Drei große Religionssysteme haben seit Ausgang des 3. Jahrhunderts in Westasien und Südeuropa einander gegenübergestanden: der Neuplatonismus, der Katholizismus und der Manichäismus. Alle drei dürfen als die Endergebnisse einer mehr als tausendjährigen Geschichte der religiösen Entwicklung der Kulturvölker von Persien bis Italien bezeichnet werden usf." Vgl. dessen Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten 1902, 226, 1; dazu eb. 358 „Die Kirche — der zusammenfassende Abschluß der bisherigen Religionsgeschichte". Eb. [2]1906, 419 „Diese Kirche wirkt durch ihr bloßes Dasein missionierend, weil sie als der zusammenfassende Abschluß der bisherigen Religionsgeschichte auf allen Linien erscheint. In diese Kirche gehörte die Menschheit am Mittelmeerbecken um das Jahr 300 einfach hinein." — Unsere Frage, warum die Griechen Christen wurden, ist durch Harnack nicht beantwortet. Wohl bespricht sein Buch die Christianisierung der Griechen, aber es betrachtet die Dinge von der christlichen, weil von der theologischen Seite aus; die Motive der Griechen selbst aber wollen vom heidnischen, also vom philologischen Standpunkte aus gesehen sein. Die Antwort kann nur in der Form einer Religionsgeschichte der Griechen gegeben werden, die sich von ihrer Urzeit bis zu ihrem Christentum erstrecken müßte. Zur Erklärung der Genesis des griechischen Christentums hat man philologischerseits schon manche Fäden angeknüpft, aber es konnte natürlich noch kein Gewebe werden. Auch ist es ein besonders ausgedehntes, verwickeltes und streckenweis schlüpfriges Gebiet. Immerhin sei auf die in verschiedener Weise einschlagenden Arbeiten der H. Usener, A. Dieterich, P. Wendland, E. Norden, R. Reitzenstein usf. summarisch hingewiesen.

Christentums zur Rüste gegangen; sondern wie das Altertum im ganzen auf alle Folgezeiten nachgewirkt hat und heute noch nachwirkt, so bildete auch das Christentum einen Bestandteil der großen Hinterlassenschaft des Altertums an die Folgezeit, einen Teil des Erbes der Antike. Das Mittelalter war es zunächst, das jenes Erbe übernahm. Nun pflegt herkömmlich gesagt zu werden, das Mittelalter werde charakterisiert durch das Eintreten des christlichen und des germanischen Geistes. Dagegen ließe sich einwenden, daß beides längst zuvor in Wirksamkeit gewesen war, ohne eine neue Weltzeit ins Leben gerufen zu haben; das Christentum hat ein halbes Jahrtausend bestanden, die Völkerwanderung ist über die Länder gegangen, das alles hat wohl den Boden vorbereiten helfen, aber nicht mehr. Das blieb alles im Rahmen des Altertums, wenn wir Recht haben, dessen Grenzen bis Justinian zu erstrecken; und es scheint diese Abgrenzung sich mehr und mehr durchzusetzen. Neue Weltzeiten ins Leben zu rufen, dazu gehören große konzentrierte Kräfte, stark genug, die Welt in neue Formen zu gießen. Für das Mittelalter waren die maßgebenden Faktoren, abgesehen von dem letzten Rest des alten Römerreiches in Byzanz, im Osten Mohammed und der Islam, im Abendland das Papsttum, etwa von Gregor an, und Karl der Große. Das Auftreten und das Ineinanderspielen dieser Mächte begründete die neue Weltzeit, das Mittelalter. Warum sie warben und warum sie sich bekämpften, das war eben jenes Erbe des Altertums, zuoberst die antike Idee des Imperiums, gesteigert zu der des Weltreichs, inbegriffen im Reich aber die antike Kultur mit der Weltreligion. Denn als den integrierenden und dominierenden Bestandteil der antiken Kultur, der es war, haben wenigstens die nordischen Völker das Christentum übernommen. Die altsemitischen Völker hingegen lösten sich aus dem Bannkreis der christlichen Weltreligion und schufen sich einen ihnen gemäßen orientalischen Monotheismus, unter strikter Ausscheidung aller hellenistischen Momente, ohne deshalb Israeliten zu werden. Sie schieden das ihnen blutfremde Hellenistische aus ihrer Religion aus, um dann mit gesammelter Kraft sich erobernd auf den Länderkreis der klassischen Völker zu werfen und ihrerseits das Erbe der hellenistischen Zivilisation anzutreten, bis ihnen die Franken entgegentraten, ihre Gegenspieler im Weltdrama.[1])

Wenn die altchristliche Religion und Kunst zum Altertum gehört, so wächst auch ihre wissenschaftliche Bearbeitung den Aufgaben der Altertumswissenschaft zu, der klassischen Philologie und Archäologie; den Philologen und Archäologen erwächst die Pflicht, das christliche Altertum nicht den Theologen allein zu überlassen, sondern es in ihre eigenen Studien mit einzubeziehen, nicht etwa in der falschen Meinung, es wäre noch alles zu tun oder sie dürften an der Arbeit der

[1]) Das Altertum bis Justinian: So auch m. Weltgeschichte der Kunst 1888. ²1903 Einleitung. Bekanntlich hat bereits A. v. Gutschmid (in den Grenzboten 1863 = Kleine Schriften V 393) die ersten sechs Jahrhunderte der christlichen Ära dem Altertum zugerechnet; ebenso verfahren u. a. Christ, Geschichte der griech. Literatur, Schanz, Geschichte der römischen Literatur, v. Wilamowitz, Griechische Literatur (in Hinnebergs Kultur der Gegenwart I VIII 1905). Die frühbyzantinische Zeit (324—640, vgl. Krumbacher, Byzantin. Literaturgeschichte ²1897 Einleitung) fällt in der Hauptsache in dieselben Grenzen. Anderen schien mit Konstantin eine neue Weltzeit anzubrechen. Einige bezeichnen die Zeit von Diocletian bis zu Karl dem Großen als einen für sich bestehenden Zeitraum im Sinne einer Übergangsepoche. Ich bekenne, selbst ähnliches erwogen zu haben. Wir werden sagen, daß jede methodisch gefundene Gliederung, indem sie gewissen Momenten gerecht wird, ihre relative Berechtigung hat; man sollte nicht die eine gegen die andere ausspielen, sondern eine jede zutreffenden Ortes anwenden.

Theologen vorbeigehen, sondern in Anerkennung und mit Verwertung dessen, was von der wissenschaftlichen Theologie bereits geleistet wurde und fortgesetzt geleistet wird, dabei allerdings unter der Verpflichtung, die Erkenntnisse sich überall selbständig neu zu erarbeiten, was denn nicht in einem Tage geschehen kann. Tatsächlich hat es ja immer einzelne Philologen gegeben, welche Hand anlegten; ihre Zahl hat in neuerer Zeit erfreulich zugenommen, wenn auch noch kaum Anstalten getroffen werden, das christliche Altertum im ganzen in die klassische Altertumswissenschaft aufzunehmen. Auch ist die Arbeit der Philologen noch recht ungleich auf die fraglichen Einzelgebiete verteilt. Die Untrennbarkeit der christlichen Epigraphik von der heidnischklassischen scheint anerkannt; die Kirchenväter werden von Theologen und Philologen in vereinter Arbeit herausgegeben, auch finden sie in der griechischen und römischen Literaturgeschichte Aufnahme; den neutestamentlichen Schriften fehlt es nicht an philologischen Arbeitern für Kritik und Grammatik, aber die griechische Literaturgeschichte, in welche Evangelien und Episteln trotz ihrer Eigentümlichkeiten doch gehören, bleibt ihnen so gut wie verschlossen. Die Geschichte der griechischen Philosophie nimmt die heidnische theologisierende Spekulation auf, weil sie mit der Philosophie allzu eng verwachsen ist; auch die philonische nimmt sie auf, warum nicht auch die altchristliche? Die Religionswissenschaft zieht jedes einzelne Christliche in ihre Kreise, aber die griechische Mythologie scheut noch davor zurück; auch die jetzt im Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft erscheinende schließt die Zusammenhänge der griechischen mit den übrigen antiken Religionen von ihren Betrachtungen aus. Dafür haben wir die Artikel im mythologischen Lexikon und in der Realencyklopädie: beide bringen Attis, Besas, Isis und Osiris, Mithras und viele andere fremde Götter, sehr mit Recht, denn sie haben in Griechenland und in der griechischen Literatur Gastrecht erhalten; aber vergebens sucht man Artikel wie Christus, Diabolos, Michael, oder dürfen wir auf Satanas hoffen? Einen Artikel Heros finden wir, aber ob Gott (*ὁ θεός*) folgen wird, heidnisch und christlich? Ebenso vergeblich würde man in den Handbüchern der Altertümer die christlichen Antiquitäten suchen. Endlich die altchristliche Kunst wird von klassischen Archäologen gelegentlich berührt, aber als Ganzes hat sie in der klassischen Archäologie noch nicht Bürgerrecht erhalten, sie war immer so gut wie ausschließlich Domäne der Theologen.

Über das bisher auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst Geleistete geben die untenstehend aufgeführten Handbücher Nachricht. Hier genügt zu erwähnen, daß die Geschichte der altchristlichen Kunstarchäologie in Hauptmomenten zusammenfällt mit der weiter unten zu bringenden Geschichte der Katakombenforschung. Die Zeitschriften für christliche Archäologie führen wir ebenfalls hier unten auf.[1])

[1]) Handbücher: Heinrici, Theologische Encyklopädie 1893, 141 Die christliche Kunstwissenschaft. Victor Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst 1895. Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. I Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen; die byzantinische Kunst; Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens 1896. Adolfo Venturi, Storia dell' arta italiana I 1901 (Altchristl. Kunst bis Justinian). Carl Maria Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie 1903. Diese Bücher pflegen Übersichten über die Geschichte der christlichen Archäologie zu geben, Schultze Seite 3—8; Kraus S. 6—29; Kaufmann S. 9—51; vgl. de Rossi, Roma sott. I 1—82. Müller, Realencykl. für prot. Theol. X 1901, 795. — Zu nennen sind noch: Orazio Marucchi, Éléments d'archéologie chrétienne 1900 ff. I Notions générales. II. Itinéraire (Guide) des catacombes. III Les basiliques (Les trois volumes forment un cours élémentaire d'archéologie chrétienne tant pour l'étude privée que pour l'usage des classes). Pératé, Archéologie

Die Betrachtung der geschichtlichen Dinge hat sowohl auf das Bleibende zu achten als auch auf den Wandel. Bei aller Stabilität im Kerne hat die Religiosität seit der römischen Kaiserzeit doch so gründliche Wandlungen durchgemacht, daß es dem heutigen Menschen schwer wird, für die antike Religion und Kunst zutreffendes Verständnis zu gewinnen. Einem Evangelischen, nicht bloß einem liberaleren, droht leicht die Gefahr, die Art seiner eigenen Religiosität in die alte hineinzutragen und ihr, sollen wir sagen eine Rationalität, oder eine so geläuterte Vorstellungsart, unterzuschieben, wie sie der Religion gerade der Kaiserzeit ganz fern lag. Wiederum ist es die Stabilität der Religion in dem, was der Römer als religiosum bezeichnete, welche bewirkte, daß ungeachtet des himmelweiten Abstandes zwischen Jesus' Religion und dem heutigen Katholizismus doch ein stetiges schrittweises Auswachsen der einen zum anderen hin sich verfolgen läßt; ist dieser Katholizismus auch nur einer der vielen Stämme und Äste, die aus jener Wurzel sproßten, so leitet er sich doch aus jener Wurzel her. Mit anderen Worten, wenn es auch unrichtig wäre zu sagen, daß bereits Jesus katholisch gewesen sei, so treten die Ansätze zum „Katholischen" im alten Christentum doch schon früh auf, wider Verhoffen früh für manchen guten Protestanten. Solche gehen mit Sympathie an die altchristlichen Denkmäler heran, scheinen aber öfter eine Enttäuschung zu erleben.

Der Katholik andererseits lebt in der Tradition, er steht der Religiosität des alten Christentums nach seinem eigenen religiösen Empfinden näher und bringt ihm unmittelbareres Verständnis entgegen; dafür sind ihm andere Schlingen gelegt. Er ist der Gefahr ausgesetzt, den steten Wandel der Dinge zu unterschätzen und Ergebnisse späterer Entwicklungen in frühere Zeiten zurückzusehen, wo sie tatsächlich sich noch nicht eingestellt hatten. So kommt er leicht zu der Anschauung, daß die römische Kirche immer dieselbe gewesen wäre, wie heute so schon in den Tagen des Petrus; als ob sie ausgenommen wäre vom Gesetz der geschichtlichen Entwicklung. „Es ist die Überzeugung aller gläubigen Katholiken, daß die Kirche der ersten Jahrhunderte keine andere war, als die des neunzehnten Jahrhunderts," sagte Franz Xaver Kraus in der Vorrede seiner Roma Sotterranea 1873. ^{2}1879. Er verlangte für monumentale Theologie und christliche Archäologie Raum im katholisch-theologischen Unterricht, damit „die Kandidaten des Priestertums in einem den Forderungen unserer Zeit ent-

chrétienne 1892; ders., Les commencements de l'art chrétien en Occident (in André Michel Histoire de l'art I 1905). Lowrie, Christian art and archaeology 1901. — Lexikalisch: Fr. X. Kraus, Realencyklopädie der christlichen Altertümer 1882, 86. Don Fernand Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie 1903ff. im Erscheinen (m. Bibliographie). — Eine umfassende Wiedergabe altchristlicher Bildwerke: Garrucci, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli 1873ff. (II Katakombengemälde, III andere Gemälde, IV Mosaiken, V Sarkophage, VI sonstige Skulpturen).

Zeitschriften: Bullettino di archeologia cristiana 1863—1894. Es war gegründet und geleitet von de Rossi, nach seinem Tode wurde es fortgesetzt unter dem Titel Nuovo bullettino di arch. cristiana 1895ff. von M. St. de Rossi, Armellini, Marucchi, Stevenson. — Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 1887ff., geleitet von de Waal, Rektor des Kollegiums vom Campo Santo der Deutschen zu Rom; seit 1900 bringt die Quart. Kirschs Anzeiger für christliche Archäologie. — Ferner sind die Literaturberichte im Repertorium für Kunstwissenschaft zu beachten, von Fr. X. Kraus 1879ff. — Weniger eine Zeitschrift als eine Folge von Monographien sind die von Joh. Ficker herausgegebenen Archäologischen Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter 1895ff., fortgesetzt seit 1902 unter dem Titel Studien über christliche Denkmäler. — Baumstarks Oriens christianus, römische Halbjahrshefte für die Kunde des christlichen Orients 1900ff.

sprechenden Maße geschickt werden, in der jugendlichen Erscheinung der altchristlichen Kirche die geliebten Züge derjenigen wieder zu finden, welche sie selbst als die Mutter ihres geistigen Lebens ehren." Kraus aber hat früh Fühlung gesucht mit der aus dem Protestantismus geborenen voraussetzungslosen Wissenschaft, der philologisch-historischen Forschung des neunzehnten Jahrhunderts; und er ist einer der Gründer, und mit seinem Tode ein Heros des „wissenschaftlichen Reformkatholizismus" geworden. So läßt sich auch in seinen Arbeiten zum christlichen Altertum ein Fortschritt in der Auffassung erkennen; er ist zur Erkenntnis des antiken Charakters der altchristlichen Kunst durchgedrungen, er bezeichnet sie in seiner Geschichte der christlichen Kunst I 1896 als die „hellenistisch-römische Kunst der alten Christen", sie ist ihm „die letzte und lieblichste Offenbarung des dahinsterbenden Genius der Antike" (S. 58). So angenehm dies, auch in neuesten Werken katholischer Autoren zur christlichen Archäologie wiederkehrende Anerkenntnis berührt, beim Lesen der Werke selbst hat man nicht immer den Eindruck, daß die doch weittragende Prämisse auf den Kontext der Bücher wesentlich eingewirkt hätte. Wir dürfen keinen Augenblick vergessen, daß zwar auch der Katholizismus Wissenschaft pflegen, wissenschaftliche Forschung treiben will und tatsächlich fruchtbar treibt, daß er aber grundsätzlich sich an die Dogmen seiner Kirche gebunden hält. Da nun das Material der altchristlichen Kunst nahezu ganz, und seine Verarbeitung ganz überwiegend in katholischen Händen liegt, so erschien das vorstehend und eingangs Gesagte angebracht.

Die literarischen Quellen.

Philosoph.
Neapel.

Wenn wir das Christentum als orientalisierende griechische Religion zu betrachten haben, welche die religiöse Entwicklungsgeschichte der Griechen ebensosehr zur Voraussetzung hat wie die der Juden und der Judenchristen, so gehört die griechische, überhaupt die klassische Literatur in die erste Reihe unserer literarischen Quellen. Nach der besonderen Aufgabe aber, die wir uns gestellt haben, genügt es, auf die Literatur des klassischen Altertums nur hinzuweisen (freilich muß in Erinnerung gebracht werden, daß man wohl schon versucht hat, die Religions- und die Geistesgeschichte der Griechen zu schreiben, ebenso wie auch ihre Literaturgeschichte, aber noch nicht im Sinne der hier vertretenen Auffassung des Christentums). Wir beschränken die hier an die Hand zu gebenden Nachweise auf die israelitisch-jüdische und die altchristliche Literatur. Vorweg sei auf die in der Anmerkung genannten wissenschaftlichen Handbücher der theologischen Disziplinen hingewiesen.[1])

[1]) Handbücher: Es gibt eine Sammlung von „Lehrbüchern“ und eine solche von „Grundrissen“. Aus der Sammlung der Lehrbücher nennen wir: Chantepie de la Saussaye, Religionsgeschichte; R. Smend, Alttestamentliche Religionsgeschichte; Nowack, Hebräische Archäologie; H. J. Holtzmann, Einleitung in das Neue Testament; A. Harnack, Dogmengeschichte; Möller-Kawerau, Kirchengeschichte. Aus der Sammlung der Grundrisse: Heinrici, Encyklopädie; Cornill, Einleitung in das Alte Testament; Guthe, Geschichte des Volkes Israel; Buhl, Geographie des alten Palästina; Benzinger, Hebräische Archäologie; Krüger, Geschichte der altchristlichen Literatur; Jülicher, Einleitung in das Neue Testament; O. Holtzmann, Neutestamentliche Zeitgeschichte; Harnack, Dogmengeschichte; Müller, Kirchengeschichte.

Die altisraelitische Literatur.

Die Schriftquellen, deren wir zum Verständnis der altchristlichen Kunst bedürfen, finden sich zunächst in der altchristlichen Literatur; bei dem engen Verhältnis aber, welches zwischen dem Christentum und dem Israelitismus besteht, ist es nötig, auch die israelitische Literatur heranzuziehen. Die griechisch redenden und schreibenden Christen haben sich nicht der hebräischen Bibel selbst bedient, sondern ihrer griechischen Übersetzung; sie ist dem klassischen Philologen ohne weiteres zugänglich. Aber er muß auch mit den kritischen Forschungen auf dem alttestamentlichen Gebiete vertraut sein, welche zur Rückverwandlung des biblischen Kanons in den ursprünglichen Zustand des hebräischen Schrifttums führen, in den einer geschichtlich gewordenen Literatur. Zur ersten Orientierung geben wir einen kurzen Überblick; er umfaßt die altisraelitische Literatur in ihrem ganzen Umfange, mit Einschluß also auch der vom Kanon ausgeschlossenen Schriften.

Die Kritik der alttestamentlichen Schriften richtet sich auf Ermittelung der wirklichen Entstehungszeiten ihrer Bestandteile.

Kritik ist Unterscheidungskunst, methodische Unterscheidung des Verschiedenen. Die alttestamentlichen Schriftsteller sind ausgeprägte Individualitäten und eben deshalb verschieden genug in Vorstellungen und Absichten, in Sprache und Stil, um an solchen Kennzeichen voneinander unterschieden zu werden. Dazu hängt ihre Entstehung wie ihre Tendenz mit Vorgängen der politischen und Religionsgeschichte Israels eng zusammen. Die Kritik hat viel erreicht. Auf Grund jener Kennzeichen vermochte sie die Zeiten, z. B. der prophetischen Schriften in engeren oder weiteren Grenzen festzustellen, auch wo sie ihre Ursprungszeiten nicht selbst oder nicht zuverlässig angeben. Aber noch mehr. Das Altertum kannte den Begriff des geistigen Eigentums noch fast gar nicht. Einerseits schrieben spätere Schriftsteller die früheren aus, ohne sich der Mühe einer Neubearbeitung des Gegenstandes zu unterziehen; dann heben sich die unveränderten Bruchstücke älterer Schriftstellerei aus der jüngeren Umgebung kennbar heraus. Solche ältere Bestandteile herauszuschälen und ihrem Eigendasein zurückzugeben ist eine Hauptaufgabe der Kritik bei den historischen Büchern des alten Testaments. Andererseits fand man kein Arg darin, eigne Erzeugnisse unter dem Namen eines älteren Autors herauszugeben, in dessen Geist man zu schreiben gemeint war; oder der Sammlung von dessen Schriften Stücke einzureihen, die irgendwie ihm verwandt schienen, ohne doch von ihm verfaßt zu sein. So sind in die gesammelten Schriften des Jesaias viele jüngere Stücke eingereiht worden, die es nun auszuscheiden und auf ihre Ursprungszeit zu bestimmen gilt. Weder diese Interpolationen noch jene Pseudepigraphen sind als Fälschungen zu bezeichnen, weil eine eigennützige Absicht nicht dabei obwaltete; aber es sind tatsächlich Entstellungen der geschichtlichen Wahrheit, welche der Berichtigung bedürfen. In Ausübung dieser Funktionen leistet die Kritik positive Arbeit; sie schafft neue Werte, indem sie mit dem Zauberstab des methodischen Unterscheidens ganze Reihen literarischer Werke, die bisher im Kanon verschüttet lagen, zu neuem Leben auferstehen läßt und eine zuvor nicht geahnte Doppelkette literarischer Produktion vor uns aufrollt, die eine von historischen, die andere von prophetischen Büchern um nur die Hauptgattungen hier zu nennen. Erst durch die Kritik ist aus der „Bibel“ eine Literatur wiedererstanden.

Die Ergebnisse all der kritischen Arbeit finden sich, für jede biblische Schrift gesondert, in den „Einleitungen“ in das Alte Testament, wie sie nach altakademischem Brauch immer neu aus den Vorlesungen hervorzugehen pflegen, als Marksteine des Weges, welchen die Forschung nie rastend zurücklegt.

Den kanonischen Schriften fügen wir die außerkanonischen hinzu, nicht bloß die Apokryphen, auch die Septuaginta, sowie Aristobul, Philo und Josephus.[1])

Es empfiehlt sich die für unseren Zweck wichtigen historischen Daten in einer Zeittafel vorauszuschicken.

Königszeit.

ca. 1020 Saul. ca. 1000 David. ca. 970 Salomo.
933 Abfall der Nordstämme; Reiche Israel und Juda.
722 Fall Samarias, Ende des Nordreichs durch Sargon von Assyrien.
607 Niniveh von den Medern und Babyloniern zerstört.
604 Nebukadnezar besiegt die Ägypter bei Karkemisch.
597 Erste Wegführung von Juden in das babylonische Exil.
587 Zerstörung des Tempels.

Persische Zeit.

549 Cyrus stürzt das Mederreich, 538 erobert er Babylon. Erste Rückkehr der Juden unter Serubabel.
516 Einweihung des zweiten Tempels.
458 Weitere Rückführungen von Juden durch Esra. 445 Nehemia Statthalter in Jerusalem; 432 abermals dort.

Hellenistische Zeit.

332 Alexander der Große in Syrien; die Juden den Mazedoniern untertan; wechselnde Schicksale unter den Diadochen; seit 198 dauernd unter den Seleukiden von Syrien.

---

[1]) Einleitungen: Hier seien nur die neueren genannt. C. H. Cornill, Einleitung in die kanonischen Bücher des Alten Testaments [5]1905 (darin eine Geschichte der Bibelkritik). Driver-Rothstein, Einleitung in die Literatur des Alten Testaments (nach der fünften Ausgabe des englischen Originals übersetzt) 1896. Robertson Smith-Rothstein, Das Alte Testament, seine Entstehung und Überlieferung; Grundzüge der alttestamentlichen Kritik in populärwissenschaftlichen Vorlesungen dargestellt (nach der 2. Ausgabe des englischen Originals) 1904. W. Graf Baudissin, Einleitung in die Bücher des Alten Testaments 1901. — Außerkanonische Literatur: Jülicher, Apokryphen (in Pauly-Wissowa, Realencyklopädie des klass. Altertums I 2838). Gunkel, Apokryphen und Pseudepigraphen (in Vorbereitung). Kautzsch (und Fachgenossen), Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments 1900: I. Apokryphen: Esra III; Makkabäer I—III; Tobit; Judith; Zusätze zu Chronik, Daniel, Esther; Baruch; Brief Jeremias; Jesus Sirach; Weisheit Salomos. II. Pseudepigraphen: Aristeasbrief; Jubiläen; Martyrium Jesaiä, Psalmen Salomos; Makkabäer IV; Sibyllinen; Henoch; Himmelfahrt Moses; Esra IV; Apokryphen des Baruch; Testamente der zwölf Patriarchen; Leben Adams und Evas. — Septuaginta: H. B. Swete, The old testament in Greek according to the Septuagint I[3] 1901, II[2] 1896, III[2] 1899. Dazu Swete, Introduction to the old testament in Greek 1900. Christ, Gesch. d. griech. Lit. [4]1905, 515. — Zu Septuaginta, Aristobul, Philo und Josephus vgl. die Handbücher zur Geschichte der griechischen Literatur, zu Aristobul und Philo außerdem die Handbücher zur Geschichte der griechischen Philosophie (Zeller; Überweg-Heinze; Vorländers Geschichte der Philosophie I 1903, 188). — Zu den Sibyllinen noch: J. Geffken, Oracula Sibyllina 1902; Komposition und Entstehungszeit der Orac. Sibyll. (in Gebhardt-Harnacks Texte und Untersuch. N. F. VIII 1 1902).

176 Antiochus IV Epiphanes; 168 gewaltsames Hellenisieren Judäas.
167 Erhebung der Makkabäer; 165 Herstellung des Tempelkults; 163 Gewährung freier Religionsübung; 142 Judäa selbständig (Dynastie der Hasmonäer), 139 von den Römern anerkannt.
37—4 Herodes der Große.
70 nach Chr. Zerstörung von Jerusalem durch Titus.

Nun lassen wir eine chronologische Übersicht der Geschichte der altisraelitischen Literatur folgen, unter Beschränkung auf das Erhaltene und auf die Hauptmomente der Entwicklungsgeschichte.[1])

Ohne Zweifel machten auch bei den Hebräern, wie bei anderen Völkern, Lieder den Anfang; die erhaltenen Lieder mögen zum Teil älter sein als die Königszeit, so das Lied der Deborah Richter 5. Eigentliche Literatur erscheint in der Königszeit, uns greifbare im neunten, vielleicht erst im achten Jahrhundert. Dahin gehören die ältesten Quellenschriften des Hexateuch (hierunter werden die fünf Bücher Mosis und Josua verstanden); sie gehen unter den Namen „Jahwist" (J) und „Elohist" (E), jener gehört dem Südreich, dieser dem Nordreich, aber beide folgen der prophetischen Richtung, die am Jahwisten stärker hervortritt. Auch ihre Verschmelzung (J E, auch R j) fällt noch in denselben Zeitraum; ebenso die Quelle des „Bundesbuches" Exodus 20—23; die älteren Bestandteile des Richterbuchs und der Bücher Samuels. — Von Prophetenbüchern fallen in diese früheren Zeiten Amos (760/746) und Hosea (746/734), die beide sich an das Nordreich wenden; für das Südreich die echten Bestandteile der Bücher des Jesaias (740/700) und seines jüngeren Zeitgenossen Micha. Es folgen Zephanja und Nahum, jener kurz vor der Reform des Josias 621, dieser in der letzten Zeit Ninivehs.[2])

Epoche macht alsdann die Abfassung des Deuteronomiums (in Mos. V); im siebenten Jahrhundert verfaßt, wahrscheinlich in dessen erster Hälfte unter König Manasse, wurde es 621 vom Oberpriester Hilkia im Tempel gefunden, von König Josia veröffentlicht und einer Reform des Kultus zugrunde gelegt. Es ist eine neuen Bedürfnissen angepaßte Neugestaltung der älteren Gesetzgebung, seine eigentümliche Färbung macht sich auch anderweit bemerklich, so im Buch Josua und vorzüglich im Richterbuch. Deuteronomistisch ist ferner die uns vorliegende Redaktion der aus älteren Quellen, annalistischen und prophetischen, bearbeiteten zwei Bücher der Könige; die Redaktion ist von einem Gesinnungsgenossen des Jeremias um 600 abgeschlossen (dazu kamen später die bis 562 reichenden Nachträge II 24, 18 ff.). — Des Jeremia prophetische Tätigkeit begann 626; nach Auffindung des Deuteronomiums trat er öffentlich dafür ein (11, 1—8); er überlebte die Zerstörung Jerusalems und wandte sich mit anderen Flüchtlingen nach Ägypten; seine Prophetien reichen bis in diese Zeit. Um die Zeit der Schlacht von Karkemisch ließ er sie durch Baruch niederschreiben, nach Vernichtung dieser Niederschrift durch den König diktierte er

---

[1]) Die kanonischen Schriften nach Driver-Rothstein (ich wähle für jetzt den kritisch gesinnten, aber vorsichtig zurückhaltenden Führer; das entschiedene Vordringen findet man bei Cornill). Die Apokryphen und Pseudepigraphen nach Kautzschs gleichnamigem Sammelwerk.

[2]) Der echte Jesaias: Kap. 1—11. 14—20. 21. 28—33, wovon einiges noch entfällt, anderes zweifelhaft ist.

sie im folgenden Jahre zum zweitenmal, wie das erstemal aus dem Gedächtnis, also nur dem Sinne nach getreu, das zweitemal außerdem mit Zusätzen. Auch das Buch Jeremia enthält viel Späteres. — In die Zeit des Aufkommens der Babylonier, vielleicht der Zerstörung Ninivehs, fällt Habakuk.

Den tiefsten Schnitt in das Leben der alten Israeliten machte das babylonische Exil; es ist nur zu begreiflich, daß eine solche Erschütterung des ganzen äußeren und inneren Seins auch an der Literatur empfunden wird.

Unter den Exilierten von 597 befand sich der Priester Ezechiel, der danach in Babylonien von 592 bis 570 als Prophet wirkte. Er kennt das ältere Gesetz, auf dem das „Heiligkeitsgesetz" (H) Levit. 17—26 sich aufbaut. Letzteres hinwiederum fand Aufnahme in den Priesterkodex (P), welcher vom priesterlichen Standpunkte aus eine systematische Darstellung der israelitischen Theokratie bieten wollte, ihres Ursprungs und ihrer Haupteinrichtungen unter Benutzung der bereits vorhandenen Geschichtserzählungen und Gesetzesredaktionen; die Gestaltung des Priesterkodex scheint eine Frucht des Exils zu sein. — Der Schmerz über das nationale Unglück äußert sich in den Klageliedern (Threnoi): sie werden in der Sphäre des Jeremias geschaffen sein, doch nicht von ihm selbst. — In der exilischen und nachexilischen Zeit entstand eine Reihe zum Teil bedeutender Prophetien, die später in die gesammelten Schriften teils des Jesaias, teils des Jeremia eingereiht wurden. Exilisch ist Jes. Kap. 34—35, noch aus der Mederherrschaft Jes. 13—14; aus der Zeit zwischen dem Fall der Mederherrschaft und demjenigen Babylons (549/38) der sog. Deuterojesaias (Jes. 40—66) sowie Jerem. 50—51. Dem Ende des babylonischen Exils (538) wird Jes. 21, 1—10 zugeschrieben. Nach der Rückkehr aus dem Exil scheint Jes. 12 gedichtet, als ein Dankpsalm; ferner die weitausschauende Prophetie Jes. 24—27; sicher ist es der Fall mit Haggai und Sacharja 1—8, Mahnungen zum Tempelbau, den Serubabel denn auch begann. — Buch Ruth gilt einzelnen Kritikern wegen seiner Schönheit und Stilreinheit für vorexilisch, den meisten aber wegen gewisser antiquarischer und sprachlicher Besonderheiten für exilisch oder nachexilisch. — Die Psalmen sind eine Sammlung von Kultusgesängen verschiedener Zeit; vorexilisch kann höchstens eine Minderzahl sein, die Mehrzahl ist nachexilisch, nicht wenige reichen bis in die Makkabäerzeit hinab. Auch das Buch der Sprüche ist eine allmählich herangewachsene Sammlung mit vor- und nachexilischen Bestandteilen. Hier mögen die Bücher Joel, Obadja und Hiob genannt sein.

Die Klassizität der ältesten Literatur, des Jahwisten und des Elohisten sowie der älteren Erzählungsstücke sonst, erhielt bereits im Deuteronomium ein etwas verändertes Gepräge; noch getrübter erscheint sie in den jüngeren Bestandteilen der Königsbücher und bei Jeremias, bei Ezechiel, Deuterojesaias, Haggai. Der entschieden nachklassische Stil beginnt im fünften Jahrhundert mit den Aufzeichnungen Esras und Nehemias (benutzt in den Büchern gleichen Namens; es sind die Ichpartien in Esra 7—9, Neh. 1—7, 12—13), mit der aramäisch geschriebenen Quelle von Esra 4—6 und mit dem gleichzeitigen Propheten Maleachi. In das fünfte Jahrhundert wird auch das Buch Jona gesetzt.

Der hellenistischen Zeit gehören: Das Buch Esther; die Bücher der Chronik (Paralipomena) nebst den Büchern Esra und Nehemia; der Prediger (Koheleth, Ecclesiasticus); das Hohelied (als Verwertung von ländlichen Gesängen für die städtische Literatur ein merkwürdiges Analogon zur griechischen Bukolik ebenfalls

hellenistischer Zeit); ferner die griechische Bibelübersetzung (Septuaginta und Aristobulos.[1])

Zweites Jahrhundert: Sprüche Jesus Sirach; Buch Tobit; Buch Judith; Gebet Manasses (zu Chron. II 33); Buch Daniel (164); Zusätze zum Buch Daniel (Gebet Asarjas und Lobgesang der drei Jünglinge im glühenden Ofen; Susanna); Zusätze zum Buch Esther; Buch der Jubiläen; Buch Henoch.

Erstes Jahrhundert vor Christus: Makkabäer I (IV ist vielleicht später); Weisheit Salomos; Psalmen Salomos; Brief des Aristeas.

Christliche Zeit, erstes Jahrhundert: Esra III. IV; Makkabäer II. III.; Buch Baruch; Martyrium Jesaiä; Himmelfahrt Moses; Apokalypse des Baruch; Testamente der zwölf Patriarchen. Außerdem Philo und Josephus.

Die Entstehung der Sibyllinen (Buch III—V) erstreckt sich von der hellenistischen Zeit bis zu den Antoninen. —

Großes hat der kritische Fleiß der Theologen an der hebräischen Literatur geleistet. Aber die Leistung selbst stellt ihnen zwei neue Aufgaben, deren Lösung nicht länger hinausgeschoben werden sollte; die wissenschaftliche Welt und der weitere Kreis der Gebildeten, wer irgend für die hebräische Literatur oder für die Weltliteratur, für Religionsgeschichte oder für die heutige religiöse Frage interessiert ist, brennt darauf.

Die eine Aufgabe wäre die Feststellung des Textes der aus den biblischen Schriften herausgeschälten früheren und späteren Literaturreste und ihre Herausgabe im hebräischen Original und (getrennt davon) in deutscher Übersetzung, in umfassenden Sammelwerken, geordnet nach der zeitlichen Folge der einzelnen Schriften und gruppiert nach den Zeiträumen der israelitischen Literaturgeschichte. Nicht als ob den Fachmännern vorgegriffen werden sollte, sondern lediglich um das hier vorgetragene Desiderat zu präzisieren, sei in Anlehnung an die vorstehende Übersicht ein solches Sammelwerk skizziert:

Band I. Die vordeuteronomische Literatur.

Band II. Deuteronomium und deuteronomistische Literatur.

Band III. Der Priesterkodex.

Band IV. Exilisches und nachexilisches (außer dem Priesterkodex).

Band V. Hellenistische Zeit.

Und so fort.

Einer jeden Schrift müßte eine sachlich orientierende Einleitung vorausgehen (für das Kritische wäre überall auf die „Einleitungen ins Alte Testament“ und die

---

[1]) Hohelied: Baudissin, Einleitung, § 182. Ob mit Vatke an irgend eine Abhängigkeit von der griechischen Bukolik zu denken ist, bleibt offene Frage; aber Analogie liegt vor, wenn ländliche Hochzeitslieder (Wetzstein, Budde) einem städtischen Dichter als Motiv zu einer neuen Dichtart dienten; so haben die Bukoliker nicht Hirtenlieder in die städtische Literatur eingeführt, sondern das Hirtenleben und den Hirtengesang als Motiv verwertet, wie etwa unsere Komponisten ungarische und andere Volksweisen als Motive für eigene Kompositionen. Die zwei Perlen der griechischen Idyllendichtung sind die „Adoniazusen“, die eben deshalb so gut gelangen, weil sie als städtisches Motiv dem Großstadtdichter lagen, und das Stück „Oaristys“, in welchem der Dichter das Ländliche (hier die Vorwegnahme der ehelichen Verbindung unter Verlobten, wie es bei unseren Bauern und Arbeitern vielfacher Brauch ist) so künstlerisch unmittelbar wiedergibt, wie nur unsere besten Dorfnovellen, etwa Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Die Bukolik im ganzen ist barocke Gelehrtenpoesie. Und das Hohelied?

kritische Spezialliteratur zu verweisen); verbindende Bemerkungen müßten die nur in Trümmern erhaltenen Schriften auch dem Nichtfachmann zugänglich machen; erklärende Anmerkungen sollten das Notwendigste an historischen und antiquarischen Erläuterungen in knapper Form und mit Verweisen auf die Fachliteratur geben. Ist es noch nötig, das Desiderat zu begründen? Werke von solcher religions- und literaturgeschichtlicher Bedeutung wie etwa der „Jahwist“ oder der „Elohist“ müssen endlich einmal sauber herauspräpariert, ein jedes in seiner Eigenart vorgelegt werden. Einen Propheten wie den Jesaias muß man von allem Fremden gründlich gesäubert besitzen, um ihn, den echten Jesaias, genießen zu können, ohne auf Schritt und Tritt durch Einschiebsel jüngeren Ursprungs gestört zu sein. Geschieht einem „Deuterojesaias“ nicht bitter unrecht, wenn er in den Bibeldrucken im besten Fall als unechter Anhang des Jesaias mitgeschleppt wird, statt daß er nach seiner selbständigen Bedeutung, unter angemessener Überschrift, im Rahmen seiner Zeitgenossen herausgegeben würde? Technische Schwierigkeiten stehen solcher Herausgabe nur bei den bloß bruchstückweise erhaltenen Schriften entgegen, z. B. beim Jahwisten und Elohisten. Für solche Fälle ist längst die zutreffende Form gefunden in der Fragmentensammlung, wie man sie für die so traurig zerstörten Literaturen der Griechen und Römer immer neu bearbeitet.

Die andere Aufgabe wäre die Schöpfung einer Literaturgeschichte. Es müßte schon eine „Geschichte der altisraelitischen Literatur“ sein; denn eine „Geschichte der hebräischen Nationalliteratur“ würde dem Stoffe zu enge Grenzen ziehen. Wir wollen nicht fragen, warum die Literaturgeschichte noch nicht geschrieben ist. Ihre anerzogene Scheu vor dem heiligen Kanon haben unsere Kritiker doch längst abgelegt. Vielleicht spielt der zufällige Umstand ein wenig mit, daß der akademische Unterricht neben der „Einleitung“ nicht Raum hat für eine literaturgeschichtliche Vorlesung, und was nicht als Kolleg gelesen wird, das erscheint an unseren Universitäten auch so leicht nicht als Buch. Der einzige Grund, welcher öffentlich ausgesprochen wird, ist angebliche Unlösbarkeit der Aufgabe: in gewissen Hauptsachen sei wohl Übereinstimmung erzielt, aber im einzelnen gingen die Ansichten noch viel zu weit auseinander. Diese Schwierigkeit aber löst sich überraschend einfach, nämlich nach der in der Wissenschaft allgemein geltenden Regel, daß der einzelne Gelehrte lediglich seiner persönlichen Auffassung folgt und ihr Ausdruck gibt. Wenn die Philologen mit Publikation ihrer Fragmentensammlungen hätten warten wollen, bis allseitige Übereinstimmung erzielt worden wäre, etwa über die Fragmente der griechischen Lyriker oder der Tragiker oder der Philosophen, dann wäre nie eine solche Sammlung erschienen, und es käme nie eine zustande. Genau so steht es mit der griechischen Literaturgeschichte. Möglich wurde Fragmentensammlung und Literaturgeschichte dadurch, daß einer die Sache herzhaft angriff und nach bester Überzeugung, und zwar nach dem augenblicklichen Stand derselben, sie machte, die eine oder die andere Arbeit oder auch beide. Dann machten es andere ebenfalls, ein jeder auf seine Weise. So geschehe es auch in unserem Falle. Vielleicht kommt man zu dem Schlusse, nur eine Fragmentensammlung, nur eine Gesamtausgabe der israelitischen Literatur zu schaffen, in vereinter Arbeit vieler; aber viele Literaturgeschichten müssen geschrieben werden, eine jede von nur einem Autor; mindestens müßte jeder Verfasser einer „Einleitung“ sich verpflichtet halten, auch eine „Literaturgeschichte“ zu schreiben. Man steht da vor einem psychologischen Rätsel. Man sollte meinen, jeder Gelehrte,

der am alten Testament ein Leben lang kritisch gearbeitet hat, der jahraus, jahrein seinen Zuhörern die Methoden und die Ergebnisse der Kritik vorgetragen, vielleicht auch schon eine „Einleitung" in Druck gegeben hat, man sollte meinen, ein solcher müßte die Brust zum Springen voll haben von einem positiven Geschichtsbild, von einem Bild der literargeschichtlichen Entwicklung und zwar, wie das bei einem Theologen gar nicht anders sein kann, der Literaturgeschichte im Zusammenhang der religiösen, der politischen und der Kulturgeschichte des Volkes Israel. Vielseitig fruchtbar würden solche Bücher wirken; als Proben auf das Exempel würden sie die alttestamentliche Kritik selbst neu befruchten; darüber hinaus würden sie mit der vorbesprochenen altisraelitischen Bibliothek die dann erst wiedergeborene israelitische Literatur als ein neues Ding in die Welt stellen, und was als „Kanon" und „Bibel" dem heutigen Menschen grundsätzlich zuwider ist, das würde als ein der Werdewelt zurückgegebenes Lebewesen dem Kreis der Denkenden und ästhetisch Genießenden etwas bieten. Dann würde auch das ängstliche Gerede von der „verneinenden und zersetzenden Kritik" sich verkriechen müssen. Die Wissenschaft wird positiv gerade dadurch, daß sie radikal ist. Wer scheu nur eben hier und da ein welkes Blatt wegnimmt, der bleibt immer im „Negieren"; wer aber die kranke Pflanze bis auf die Wurzel zurückschneidet, wo sie dann sofort neu treibt, und zum gesunden Baum heranwächst, der schafft Positives. Die „Einleitungen" können nur zergliedern und zertrümmern, in dieser Art sind sie verneinend; aber die Fragmentensammlung, die israelitische Bibliothek, ebenso die Literaturgeschichte, bauen auf. Beides wird geschaffen werden, und beneidenswert wird der Schöpfer heißen. Es wird geschaffen werden, wenn nicht von den Deutschen, dann von den Engländern, sicher von den Amerikanern. Wer wird zuerst auf dem Plan sein?[1])

[1]) Es gibt Vorarbeiten zur israelitischen Bibliothek und zur Literaturgeschichte. Von ersteren nenne ich Carl Budde, Die biblische Urgeschichte 1883. B. W. Bacon, The genesis of the Genesis 1892. In dem Werk „Die Heilige Schrift des Alten Testaments in Verbindung mit anderen Gelehrten übersetzt und herausgegeben von E. Kautzsch 1894 [2]1896" sind die Quellen durch Randbuchstaben angegeben, in P. Haupts Sacred books of the old Testament (sowie in den begonnenen englischen und deutschen Ausgaben des Werkes) durch verschiedenfarbigen Druck. — Der Versuch einer Literaturgeschichte liegt vor in E. Reuß, Geschichte der heiligen Schriften des alten Testaments [2]1890; vgl. dess. Das Alte Testament, herausgegeben von Erichson und Horst 1892—94; ferner ist zu nennen: E. Kautzsch, Abriß der Geschichte des alttestamentlichen Schrifttums, hinter seiner Bibelübersetzung, auch in Sonderausgabe 1897. Wildeboer-Risch, Literatur des alten Testaments nach der Zeitfolge ihrer Entstehung 1895. Cornill gibt immerhin eine tabellarische „Übersicht über den Entwicklungsgang der alttestamentlichen Literatur nach den Ergebnissen der speziellen Einleitung". Sein Israelitischer Prophetismus [4]1903 ist eine Art Literaturgeschichte des prophetischen Astes in chronologischem Aufbau. Wie mit der analytischen „Einleitung" der von uns allen geteilte Durst nach ästhetisch genießender synthetischer Literaturgeschichte ringt, das liegt in Baudissins Einleitung vor Augen, die in einer freilich noch nicht chronologischen Folge von Charakteristiken eine lesbare Darstellung gibt. Außerdem: J. Wellhausen, Geschichte Israels 1878, Israelitische und jüdische Geschichte 1894. [5]1904. B. Stade, Geschichte des Volkes Israel 1881 ff. Wellhausen und Stade überspringen zwar nicht die Bibelkritik, wohl aber die Stufe der Literaturgeschichte und schreiben gleich „Geschichte". Wenn es, wie gesagt wird, unmöglich wäre, eine israelitische Literaturgeschichte zu schreiben, um wieviel unmöglicher müßte es dann sein, eine israelitische Geschichte zu schreiben, da wir doch letztere nur durch die erstere kennen. Über eins dürfen sich die wissenschaftlichen Bibelforscher keiner Täuschung hingeben: durch ihren esoterischen Betrieb haben sie versäumt, zur Verringerung der zwischen Bildung und Bibel bestehenden Kluft dasjenige beizutragen, was in ihrer Macht gelegen hätte.

Die christliche Literatur.

Eine Geschichte der christlichen Literatur des Altertums müßte, abgesehen von den orientalischen Sprachen, die christlichen Griechen und Lateiner der ersten sechs Jahrhunderte umfassen. Eine in diesem Sinne vollständige altchristliche Literaturgeschichte konnte noch nicht geschrieben werden, die Vorarbeiten aber sind im Gange. Eine solche Vorarbeit, umfang- und inhaltreich, ist im Erscheinen begriffen; als Grundlage für eine Ausgabe der älteren griechischen Kirchenväter gedacht, musste sie freilich die neutestamentlichen Schriften übergehen, reicht auch (zunächst, wie es heißt) nur bis Eusebius. Gestützt auf den ersten Teil dieses großen Werkes, dabei doch selbständig, ist ein Grundriß für Vorlesungen gearbeitet, der die neutestamentlichen Schriften in die Literaturgeschichte aufnimmt, wenn auch nur in kürzester Erledigung; auf die ersten drei Jahrhunderte beschränkt er sich lediglich aus dem Grunde, weil für die späteren Zeiten die Überlieferung noch nicht so durchforscht und bearbeitet ist wie für die früheren.[1])

Die altchristlichen Schriften werden in mehrere Klassen geschieden: die kanonischen Schriften des neuen Testamentes und die außerkanonische Literatur, nämlich die Apokryphen, die sogenannten apostolischen Väter und die Kirchenväter; dazu die bischöflichen und Synodalschreiben, die Kirchenordnungen (Didache, Didaskalie und Canon ecclesiasticus) und die Märtyrerakten. Hier folgen einige Nachweisungen für die einzelnen Klassen.

Neutestamentliche Schriften. Analog der Bibel alten Testamentes bildete sich auch ein neutestamentlicher Kanon heraus. Die kanonischen Schriften sind auch heute noch Gegenstand gesonderter wissenschaftlicher Bearbeitung. „Einleitungen in das Neue Testament“ geben die nötige Orientierung.[2])

---

[1]) Altchristliche Literatur: Friedr. Nitzsche, Geschichtliches und Methodologisches zur Patristik (in den Jahrbüchern für deutsche Theologie. X, 1865, 37). Franz Overbeck, Über die Anfänge der patristischen Literatur (in H. v. Sybels Histor. Zeitschrift XLVIII, 1882, 472). — A. Harnack, Geschichte der altchristlichen Literatur bis Eusebius 1893. 1897. 1903. G. Krüger, Geschichte der altchristlichen Literatur in den ersten drei Jahrhunderten 1895 (Nachträge 1897). — O. Bardenhewer, Geschichte der altkirchlichen Literatur 1902. 1904. Batiffol, Litérature grécque chrétienne 1897. — Christ, Geschichte der griechischen Literatur bis Justinian [2]1905, 912 ff. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian [2]1897, darin 37 ff. Ehrhard, Die Theologie. Teuffel-Schwabe, Geschichte der römischen Literatur bis Justinian [5]1890 (927 Minucius Felix). Schanz, Geschichte der römischen Literatur III [2]1905, 240 ff. IV I 1904. Christ gibt die christlichen Schriftsteller griechischer Sprache vom neuen Testament an, vorzugsweise solche, welche für den klassischen Philologen besonderes Interesse haben, insofern sie das Gepräge des Hellenismus an sich tragen oder als Quellenschriften für die Kenntnis der klassisch-griechischen Literatur Wert haben. Schanz beginnt die Einzelbesprechung S. 267 mit Minucius Felix, als dem ersten christlichen Schriftsteller in lateinischer Sprache. — Ebert, Geschichte der christlich-lateinischen Literatur von ihren Anfängen bis zum Zeitalter Karls des Großen 1874. M. Manitius, Geschichte der christl.-lat. Poesie 1891. Vorländer, Geschichte der Philosophie, I 1903, 203 Philosophie des Mittelalters. 207 Philosophie der Kirchenväter (mit Literatur).

[2]) Einleitungen: H. J. Holtzmann, Lehrbuch der historisch-kritischen Einleitung in das Neue Testament [3]1892. Jülicher, Einleitung in das Neue Testament [5–6] 1906. — Die Schriften des Neuen Testaments neu übersetzt und für die Gegenwart erklärt (in Verbindung mit Fachgenossen) von Joh. Weiß 1906. — Als Spezialschrift eines Philologen nennen wir W. Soltau, Unsere Evangelien, ihre Quellen und ihr Quellenwert vom Standpunkt des Historikers aus betrachtet

Die Tübinger historische Schule Ferdinand Christian Baurs ist es gewesen, welche die Kritik der neutestamentlichen Schriften auf ihre wissenschaftliche Höhe gehoben hat. Baur und seine nächsten Schüler hatten den Bildungsgang der schwäbischen Theologen durchgemacht. Nach gründlicher humanistischer Vorbildung traten sie in das Tübinger Seminar (das Stift), in dem sie erst zwei Jahre Philosophie nebst Geschichte und Philologie, dann drei Jahre Theologie zu studieren hatten; durch die philosophischen Studien gewannen sie Einblick in die geistigen Strömungen der Vergangenheit und Fühlung mit denen der Gegenwart, durch die philologisch-historische Schulung wurden sie zu geschichtlicher Betrachtungsweise in philologischer Methode erzogen. Darauf ruhte die wissenschaftliche Kraft der Männer, für welche Eduard Zeller, einer aus der Zahl, den treffenden Namen der Tübinger historischen Schule geprägt hat.

Baurs Tat bestand darin, daß er die Gesetze der historischen Kritik, wie sie von den Historikern bei der Quellenkritik befolgt werden, auf die neutestamentlichen Schriften anwandte, indem er sie im Zusammenhang mit der Geschichte des jungen Christentums eine jede als notwendiges Erzeugnis einer Entwicklungsphase desselben zu begreifen lehrte. Der Historiker unterscheidet zwischen „Urkunden", als Stücken der Geschichte selbst, und „Berichten" dritter über die Geschichte. Baur erkannte in den echten paulinischen Briefen und der Apokalypse die unmittelbarsten und ältesten Urkunden aus der frühchristlichen Zeit, die daher als vorwiegend geeignet erschienen, eine haltbare Unterlage für historische Forschung über dieselbe Zeit abzugeben; die Evangelien hingegen besitzen nur den bedingten Wert von Berichten, so unersetzlich sie uns sind als die immerhin besten, vielmehr als die so gut wie einzigen Quellen für Jesus' Lehren und Wollen. Gegenüber den Briefen und der Apokalypse, als Urkunden, gilt es die Situation zu ermitteln, aus welcher heraus sie geschrieben wurden; gegenüber den Evangelien gilt es, das Glas zu ermitteln, durch welche ihre Verfasser die Dinge gesehen haben; beiden gegenüber stellt sich die Aufgabe, die Absicht zu erkennen, in welcher sie geschrieben wurden, die Wirkung, welche durch sie erzielt werden sollte. Das ist der Sinn der für jeden Historiker selbstverständlichen und allen Quellen gegenüber geübten „Tendenzkritik".

Es ist aber Pflicht des Historikers, bevor er Urkunden zu historischer Synthese verwertet, ihre Echtheit zu prüfen, ihren wirklichen Ursprung festzustellen; und als

---

1901. — Ausgaben: Tregelles, Greek new testament 1857—79. Westcott and Hort, New testament in the original Greek 1881. Tischendorf, Novum testamentum graece, editio octava critica maior 1869—72; ed. de Gebhardt [1]1898 (ed. stereotypa [6]1894). Nestle 8° [3]1901; 24° [4]1903. Hierzu Nestle, Einführung in das griechische Neue Testament [2]1899 (Textgeschichte und Textkritik). Jülicher, Einleitung [5]570ff. — Sprache: Deißmann, Bibelstudien 1895; neue Bibelstudien 1897. Winer-Schmiedel, Grammatik des neutestamentlichen Sprachidioms [8]1894. Blaß, Grammatik des neutestamentlichen Griechisch [2]1902. — Synopsen: A. Huck, Synopse der drei ersten Evangelien (Anhang zum „Handkommentar zum Neuen Testament" I) [2]1898. R. Heineke, Synopse der drei ersten kanonischen Evangelien mit Parallelen aus Johannes 1898. Mehr bei Jülicher, Einleitung [5]251 unten („leider vermißt man in diesen Synopsen durchweg die handschriftlichen Varianten"). — Einen philologischen Kommentar zu den neutestamentlichen Schriften, Sprachliches und Sachliches berücksichtigend, gibt es noch nicht. Das müßte ein Philologe in die Hand nehmen, etwa einer aus der Bonner Schule, der die Vorzüge ihrer Meister in sich vereinigte, der Welcker und Usener, der Friedrich Ritschl und Otto Jahn; er müßte sich dazu mit einem sprachkundigen Theologen verbinden, wie es deren ausgezeichnete gibt.

literarische Erzeugnisse einer gewissen Person und Zeit haben auch Berichte die Geltung von Urkunden, verlangen also dieselbe Echtheitsprobe, verlangen ein jeder an die ihm zukommende Stelle im Fachwerk der Geschichte eingeordnet zu werden, außerdem aber fordern sie, eben als Berichte, die Prüfung ihrer Zuverlässigkeit. Baur gelangte auf Grund der von ihm in den neutestamentlichen Schriften gefundenen Tendenzen zu dem Ergebnis, daß von den Briefen nur die vier an die Galater, die Korinther und die Römer echt seien; es sind diejenigen, welche auf jeden Fall den bedeutenden Kern der ganzen Briefsammlung bilden und von denen jede Rekonstruktion der paulinischen Religion auszugehen hat. Alle übrigen Briefe galten ihm als unecht, das will sagen als nachapostolisch. Aus der apostolischen Zeit entstammt nur noch die Apokalypse, Baur erkannte den Apostel Johannes als ihren Verfasser an. Die Evangelien sind, wie die nachpaulinischen Briefe, erst im zweiten Jahrhundert verfaßt, zuerst Matthäus, dann Lukas (dem sich die Apostelgeschichte desselben Verfassers anschließt), aus beiden ist unter starken Kürzungen Markus hergestellt, zuletzt folgt das vierte Evangelium, in welchem die Grundlagen für die Theologie der Kirche gelegt wurden.

Kein Entdecker ist gegen den Fehler gefeit, daß er neugefundene Schlüssel zu ausschließlich und in zu weiten Grenzen anwendet. Wenn die Tübinger Schule demselben Fehler verfallen ist, so hat ihn eben die, selbst inzwischen geschärfte Tübinger historische Methode auch berichtigt. Es ist die Methode der wissenschaftlichen Theologie.[1])

Die Kritik der neutestamentlichen Schriften steht auf Baurs Schultern. Im ganzen ist sie konservativer geworden. Von den Briefen werden (von Jülicher) außer Galater, Korinther und Römer auch Thessaloniker, Philipper, Philemon, Kolosser und vielleicht Epheser als echt anerkannt; von den Evangelien wird jetzt lieber Markus an die Spitze gestellt, Matthäus und Lukas gelten als von ihm abgeleitet und aus anderen Quellen erweitert. Das vierte Evangelium rückt aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts näher an dessen Anfang.

Außerkanonische Literatur. Die außerkanonischen Schriften bis zum Ausgang des Altertums findet man in Bardenhewers Patrologie verzeichnet; dieselben, aber nur bis Eusebius, beziehungsweise nur bis 300, in Harnacks und in Krügers Geschichten der altchristlichen Literatur. Unter dem Namen der Apokryphen, diesen in weiterem Sinne verstanden, werden wohl auch die apostolischen Väter und die ältesten Kirchenordnungen mit einbegriffen; so geschieht in Henneckes Neutestamentlichen Apokryphen und dem dazu gehörigen Handbuch. — Apokryphen. Unter neutestamentlichen Apokryphen, im eigentlichen Sinne, versteht man Schriften, welche, meist neutestamentlichen Autoren untergeschoben, die neutestamentliche Literatur fortbilden; den Gliederungen des Neuen Testamentes entsprechend, zerfallen sie in Evangelien, Apostelgeschichten, Apostelbriefen und Apokalypsen.[2])

---

[1]) Über die Tübinger historische Schule vgl. E. Zeller in der historischen Zeitschrift IV 1860, über Baur denselben in den Preußischen Jahrbüchern 1861 (beide Aufsätze auch in seinen Vorträgen und Abhandlungen 1865, 356ff.) und in der Deutschen Biographie II Artikel Ferd. Chr. Baur; ferner Jülicher, Einleitung 1894, 11. 5—6 1906, 12 und in Joh. Weiß' Schriften des N. T. 1906 I 26.

[2]) Apokryphen. Jülicher in Pauly-Wissowas Realencykl. I 2823 Apokryphen. H. J. Holtzmann, Einleitung, [2]534 Neutest. Apokryphen. Harnack, Geschichte I 1 Christliche Urliteratur. Krüger,

Sog. apostolische Väter. Ihre Bezeichnung als apostolisch ist insofern unzutreffend, als sie erst der nachapostolischen Zeit angehören, rund den Jahren 75—150. Sie werden neuerdings auch den Apokryphen beigezählt; sonst stehen sie an der Spitze der Väter und bilden den Eingang der Patrologie. Es sind Briefe, genannt des Barnabas, Clemens Romanus, Polykarp, Ignatius; auch der Hirt des Hermas ist hinzugerechnet worden, wiederum Papias und der Brief an Diognet.[1])

Aus der christlichen hebt sich als ein Hauptbestandteil die kirchliche Literatur heraus; unter den Kirchenschriftstellern (Scriptores ecclesiastici) stehen obenan die sogenannten Väter (Patres, das Wort bezeichnet in diesem Kreise eigentlich die Bischöfe). Die geschichtliche Kunde von ihrem Leben und ihrer Schriftstellerei wird unter dem Namen der Patrologie begriffen; dagegen die Patristik stellt die Lehren der Väter systematisch dar (jetzt in der Form der Dogmengeschichte). Weil die Ermittelung des Lehrsystems zur Vorbedingung die kritische Erforschung des Lebens und der Schriftstellerei hat, so kann die Patrologie als Hilfsdisziplin der Patristik (oder Dogmengeschichte) aufgefaßt werden; weil aber die Literaturgeschichte erst vollkommen wird, wenn sie auch den Inhalt der Schriften aufnimmt, so kann umgekehrt auch die Patristik in der Patrologie aufgehen. Die Kirchen haben eine engere Auswahl der Väter als höchster Autoritäten anerkannt, die griechische Kirche Basilius den Großen, Gregorius von Nazianz und Johannes Chrysostomus, die römische Kirche Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor den Großen; man nennt sie Kirchenlehrer (Doctores ecclesiae). Diese Distinktionen haben nur kirchliche Bedeutung, die Wissenschaft läßt sie fallen, sie kennt nur „Kirchenschriftsteller", als eine Hauptklasse der antiken Schriftsteller christlicher Religion.[2])

Geschichte 32. 54. 23. Bardenhewer, Patrologie § 28 Übersicht über die neutest. Apokryphen (mit Literatur). — Fabricius, Codex apocryphus novi testamenti ²1719. 1743. Thilo, Codex apocryphus n. t. I 1832. Hilgenfeld, Novum testamentum extra canonem receptum IV (apokryphe Evangelien, Peter und Pauls Predigt und Akten, Petrusapokalypse) ²1884. Andere Sonderausgaben erwähnt bei Holtzmann, Krüger, Bardenhewer. Preuschen, Antilegomena, Reste der außerkanonischen Evangelien und urchristlichen Überlieferungen, herausgeg. und übers. 1901 (Ev. der Ägypter, Hebräer, Ebioniten usf.). Klostermann, Apocrypha I (Petrusevangelium, -apocalypse, -kerygma) 1903 (wird fortgesetzt). Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, in Verbindung m. Fachgelehrten in deutscher Übers. und m. Einleitungen herausgeg. 1904 (Evangelien, Briefe, Lehrschreiben und Predigten, Kirchenordnungen, Apokalypsen, Apostelgeschichten [Legenden]); ders. Handbuch zu den neutest. Apokr. in Verb. m. Fachgelehrten herausgeg. 1904 (Inhalt wie vor, dazu Jesus, seine Jünger u. das Evangelium im Talmud u. verw. jüdischen Schriften; Neutestamentliches aus dem Koran). — Über Apokalypsen vgl. E. Norden, Vergils Äneis Buch VI (S. 9 ein Verzeichnis). A. Dieterich, Nekyia, Beiträge zur Erkl. der neuentdeckten Petrusapokalypse 1893.

[1]) Apostolische Väter: Hilgenfeld, Die apostolischen Väter 1853. Harnack, Geschichte I Abschnitt I. Krüger, Geschichte, Erste Abteilung. Bardenhewer, Patrologie 14 Die urkirchliche Literatur. — Hilgenfeld, Novum testamentum extra canonem receptum I Clemens Rom., II Barnabas, III Hermas 1866. ²1876 ff. v. Gebhardt-Harnack-Zahn, Patrum apostolicorum opera 1875 ff.; editio minor zuletzt 1900. Lightfoot, Apostolic fathers I S. Clement of Rome 1890. II S. Ignatius. S. Polycarp ²1889. Hennecke, Apokryphen, 80 Briefe, 141 Lehrschreiben und Predigten; ders., Handbuch 172. 205.

[2]) Harnack (und Preuschen), Geschichte der altchristlichen Literatur bis Eusebius, I Überlieferung u. Bestand 1893. II Chronologie 1897. 1904. G. Krüger in Herzog-Haucks Realencyklopädie XV 1904 Patristik; ders., Geschichte der altchristlichen Literatur in den ersten drei Jahrhunderten 1895 (§ 2 Überlieferung, Bearbeitungen, neuere Literatur, Hilfsmittel, Ausgaben). O. Bardenhewer, Patrologie ²1901; ders., Geschichte der altkirchlichen Literatur I 1902 (bis 200). II 1904 (bis 300). Die griechische Literaturgeschichte von W. Christ, die römische von Teuffel-

Als bemerkenswerte Unterarten der Kirchenväter heben wir die Apologeten, die Häretiker und die Antihäretiker hervor. Die Apologeten des zweiten Jahrhunderts wurden durch die Auseinandersetzung zwischen Christentum und griechischem Heidentum ins Feld gerufen. Die Unterscheidung zwischen Häretikern und Antihäretikern ist natürlich vom Standpunkt der siegenden Partei aus gemacht; dabei will beachtet sein, daß Rechtgläubige und Ketzer keineswegs durch eine scharfe Grenzlinie voneinander geschieden sind.[1])

Kirchenordnungen. Sie gelten als apostolisch, obwohl sie in späteren Jahrhunderten geschrieben sind. Es sind die Apostellehre (Didache) des zweiten, die Didaskalia und die Canones ecclesiastici des dritten, die apostolischen Konstitutionen des ausgehenden vierten Jahrhunderts.[2])

Bischöfliche und Synodalschreiben des zweiten und dritten Jahrhunderts.[3])

Märtyrerakten. Sie beginnen unter Antoninus Pius mit der Passio Polycarpi; es folgen unter Marc Aurel die Acta Carpi, Papyli et Agathonices, die Acta S. Justini et sociorum, die Epistola ecclesiarum Viennensis et Lugdunensis, die Acta martyrum Scilitanorum, unter Commodus die Acta S. Apollonii, unter Septimius Severus die Acta SS. Perpetuae et Felicitatis, unter Decius die Acta S. Pionii und die Acta disputationis S. Achatii.[4])

Hier folgt eine chronologisch geordnete Übersicht der altchristlichen Literatur; es wird manchem angenehm sein, den ganzen Bestand mit einem Blick zu übersehen, ehe er dem einzelnen näher tritt. Die Ansetzungen der neutestamentlichen Schriften nach Jülichers Einleitung[5], die der außerkanonischen Literatur bis Eusebius nach Harnacks Geschichte der altchristlichen Literatur II, das übrige nach Bardenhewers Patrologie[2].

Schwab und von M. Schanz III ²1905, 240 (S. 266 neuere Literatur). — M. de la Bigne, Bibliotheca sanctorum patrum 1575. Magna bibl. veterum patrum 1618. Maxima bibliotheca 1765. Migne, Patrologia graeca 1857ff.; Patrologia latina 1844ff. Gebhardt-Harnack, Texte u. Untersuchungen zur Geschichte d. altchristl. Literatur 1882—97; dasselbe als Archiv für die von d. Kirchenväterkommission d. K. pr. Akad. d. Wiss. unternommene Ausgabe der älteren christlichen Schriftsteller 1897ff. Robinson, Texts and studies 1891ff. Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, herausgeg. von der Kirchenväterkommission d. K. pr. Akad. d. Wiss. 1897ff. Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum Vindob. 1866ff. Graffin-Nau, Patrologia orientalis 1903ff. Chabot etc., Corpus scriptorum christianorum orientalium 1903ff. Syrische, slawische, koptische Übersetzungen bei Harnack, Geschichte I 885ff. Syrische Schriftsteller bei Bardenhewer 337, armenische eb. 519.

[1]) Apologeten: Krüger, Geschichte 60. Bardenhewer, Patrologie 39. Joh. Geffken, Zwei griechische Apologeten (Aristides und Athenagoras; in der Teubnerschen Sammlung wissenschaftlicher Kommentare) 1906. — Häretiker: Krüger 43. Bardenhewer 64. — Antihäretiker: Krüger 88. Bardenhewer 103.

[2]) Didache: Harnack, Geschichte I 86. Krüger, Geschichte 40. Bardenhewer, Patrologie 17. Hennecke, Apokryphen 182; Handbuch 256. — Didaskalia: Harnack I 515, 14. Krüger 223, 1. Bardenhewer 148. — Canones ecclesiastici: Harnack I 451, 31. Krüger 224, 2. Bardenhewer 141. — Apostolische Konstitutionen: Bardenhewer 307.

[3]) Schreiben des zweiten Jahrhunderts: Krüger, Geschichte 95, des dritten eb. 219.

[4]) Märtyrerakten: Bardenhewer, Patrologie 199, der nur unzweifelhaft echte und glaubwürdige Akten aus der ältesten Zeit aufführen will, gibt obige Reihe. Krüger, Geschichte 236, führt das Verzeichnis bis zu den Quadraginta martyres fort (unter Licinius um 320). Vgl. noch Harnack, Geschichte I 969 Märtyrerverzeichnis, II 2. 463. Leclercq bei Cabrol, Dictionn. d'archéol. chrét. I 1903, 373. van Gulik, Röm. Quartalsschrift 1904, 265 über Pio Franchi de' Cavaleriis hagiographische Schriften.

Urchristliche Zeit.

Jesus' Lebenszeit hat keine christliche Literatur hervorgebracht.

Die apostolische Zeit (von der Kreuzigung bis Nero). In diesem Zeitraum, zwischen 53 und 63, hat Paulus seine Briefe geschrieben; an Berichten entstanden die frühesten Aufzeichnungen der Worte und Taten des Jesus, sowie der in die Apostelgeschichte aufgenommene „Wirbericht".

Das zweite Geschlecht, der Epigonen (70—100), ließ an Briefen Hebräer und Petrus I entstehen und die Apokalypse, an Berichten die synoptischen Evangelien Markus, Matthäus, Lukas, dazu die Apostelgeschichte. In den Anfang des zweiten Jahrhunderts gehören die drei Johannesbriefe und Judas, daneben, weniger Bericht als Urkunde, weil eine neue Schöpfung, das vierte Evangelium. Vielleicht erst nach 125 fallen die „Pastoralbriefe" an Timotheus und Titus, zu allerletzt kommen die „katholischen" Briefe (Jakobus und Petrus II). — Den letzten Jahren des ersten und der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts werden die „apostolischen Väter" verdankt, Klemens I, Polykarp, Ignatius, Barnabas, Hirt des Hermas, Papias, außerdem Kerygma Petri, Petrusapokalypse; dem zweiten und teilweise vielleicht dem dritten Jahrhundert eine Reihe apokrypher Evangelien (Hebräer, Petrus, Ägypter) sowie die Acta Pauli.

Entstehung der altkatholischen Kirche.

Das zweite Jahrhundert (von Hadrian und Antoninus Pius bis Septimius Severus). Auseinandersetzungen mit den heidnischen Griechen und zwischen den Christen.

Apologeten: Quadratus, Aristides, Aristo, Justin, Tatian, Miltiades, Apollinaris, Melito, Athenagoras, Theophilus.

Gnostiker: Basilides (zu Hadrians Zeit) und sein Sohn Isidor, Valentin und die Valentinianer, Bardesanes, die Karpokratianer, die Marcioniten, Julius Cassianus.

Antihäretiker: Rhodon, Modestus, Musanus, Hegesippus, Irenäus; Montanisten und Antimontanisten.

Bischöfliche Schreiben des Soter von Rom (Klemensbrief II), des Victor von Rom u. a.

Märtyrerakten: des Polycarp 155, des Carpus, des Justinus, der Brief der Gemeinden von Vienne und Lyon 177, die Akten der Scilitaner 180, des Apollonius ca. 185.

Das dritte Jahrhundert (von Septimius Severus bis Diocletian). Schaffung einer christlichen Philosophie (theologischen Wissenschaft).

Die Orientalen. Die Alexandriner Klemens, Origenes, Dionysios. Von den Alexandrinern beeinflußt: S. Julius Africanus (Palästina), Alexander (Jerusalem), Gregorios Thaumaturgos (Pontus), Eusebius von Cäsarea (dessen frühere Zeit). Andere Orientalen: Pseudoclemens de virginitate, Paul von Samosata und Malchion, Lucian von Antiochien, Methodius (Lykien), Adamantius, Pseudojustins Cohortatio ad Graecos. Johannesakten (noch zweites Jahrhundert), Petrusakten, Thomasakten. Inschrift des Abercius. Christliche sibyllinische Orakel. Sprüche des Sextus (christlich interpoliert). Pistis Sophia.

Die Occidentalen. Die Afrikaner Tertullian, Cyprian, Arnobius und sein Schüler

Lactantius In Rom Hippolytus, Novatian. Victorinus von Pettau, Reticius von Autun.

Didaskalia und Canones ecclesiastici.

Märtyrerakten: Perpetua und Felicitas 203. Pionius 250. Achatius usf.

Die orthodoxe Reichskirche.

Das vierte Jahrhundert. Die neue Zeit wurde eröffnet durch das Toleranzedikt von 313; nach langem Kampfe, der nicht ohne Wunden blieb, erfolgte der Sieg, besiegelt 392 durch das Verbot des Götterdienstes. Die Apologetik richtete sich besonders gegen Kaiser Julian und gegen den Neuplatoniker Porphyrius, die Hauptmasse der theologischen Schriftstellerei aber galt den innerkirchlichen Kämpfen um die Christologie.

Das Zeitalter Konstantins und seiner Nachfolger. Die Griechen Arius, der Vater des Arianismus, Eusebius von Cäsarea, Athanasius von Alexandria, Cyrill von Jerusalem; die Väter des ägyptischen Mönchtums, Antonius der Große und Pachomius; die Gegner der Manichäer Hegemonius, Alexander von Lykopolis, Serapio von Thmuis, Titus von Bostra. Der Syrer Jakob Aphraates. Die Lateiner Juvencus, Hosius von Corduba, Firmicus Maternus, Marius Victorinus, Eusebius von Vercellae; der Dichter Commodianus; Proba; der Chronograph von 354.

Die julianische und vortheodosianische Zeit. Die Griechen: Basilius der Große, Gregor von Nazianz und Gregor von Nyssa (die drei Kappadozier); Didymus der Blinde; Epiphanius von Cypern und Nemesius von Edessa; die Mönche Orsisius und Theodorus, Macarius Aegyptius und Macarius Alexandrinus. Der Syrer Ephräm. Die Lateiner Hilarius von Poitiers, Zeno von Verona, Lucifer, Hilarius von Rom, Gregor von Eliberis, Phoebadius, die Altercatio Heracliani; Pacianus, Optatus von Mileve.

Das theodosianische Zeitalter. Die Griechen: die Exegeten von Antiochia Diodor von Tarsus, Johannes Chrysostomus, Theodor von Mopsuestia; vielleicht noch die sog. apostolischen Konstitutionen. Die syrischen Gedichte des Cyrillonas. Die Lateiner Ambrosius, Hieronymus, Rufinus, Prudentius und Paulinus von Nola, Priscillian, Philastrius, Faustinus und Marcellinus; das Itinerarium von Burdigala und die Peregrinatio ad loca sancta; das Carmen adversus paganos und das ad quendam senatorem.

Das fünfte Jahrhundert. Erste Hälfte des Jahrhunderts. Die Alexandriner Synesios von Kyrene und Cyrill; die Antiochener Polychronios, Theodoret von Kyrrhos; die Kirchenhistoriker Philipp Sidetes, Hesychius, Timotheus, Sabinus, Philostorgius, Sokrates, Sozomenos, Theodoret. Die Syrer Baläus, Rabbulas von Edessa, Isaak der Große. Die Lateiner: Sulpicius Severus; Augustinus und sein Kreis, Marius Mercator, Orosius, Prosper und Hilarius, Paulin von Mailand; die Leriner Joh. Cassianus, Honoratus, Eucherius, Vincentius, Hilarius von Arles; Leo der Große, Petrus Chrysologus, Maximus von Turin.

Zweite Hälfte des Jahrhunderts. Die Griechen Basilius von Seleucia Isauriae, Antipater von Bostra, Ammonius, Gennadius von Konstantinopel, Gelasius von Kyzikos, Victor von Antiochia, Pseudodionysios Areopagita, Prokop von Gaza. — Die Lateiner, Gallien: Paulinus von Pella, Salvianus, Faustus von Reji, Apollinaris Sidonius, Paulinus von Petricordia, Gennadius von Marseille, Avitus von Vienne. Spanien: Hydatius (Idacius). Afrika: Victor von Vita, Vigilius von Thapsus, Fulgentius von Ruspe, Dracontius. Italien: Papst Gelasius I.

Das sechste Jahrhundert (Justinian 527—565). Leóntius von Byzanz, Justinian (schrieb vor 553), Theodorus Lector, Zacharias Rhetor, Kosmas Indikopleustes, der Hagiograph Cyrill von Skythopolis. Der Lateiner Cäsarius von Arles. Italien: Ennodius von Pavia, Dionysius Exiguus, Eugippius; Benedikt von Nursia, Victor von Capua, Boethius, Cassiodor.

Zweite Hälfte des Jahrhunderts. Gregor von Tours. Venantius Fortunatus. Gregor der Große 590—604, der erste „Papst" im prägnanten Sinne, eröffnet das Mittelalter.

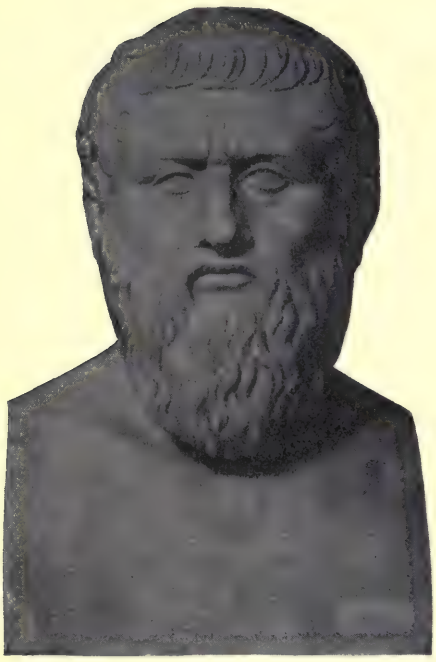
Die Inschriften.

Neben den literarischen Quellen verlangen die Inschriften gebührende Erwähnung. Es sind vor allem Grabschriften, dann Weihinschriften von Bauten und andere minder erhebliche Gattungen, unter denen die interessanten Kritzeleien (Graffiti) hervorgehoben seien. In Material und Technik, Paläographie und Formular schließen sich die christlichen Inschriften im allgemeinen den heidnischen an. Auf die einzelnen Gattungen kommen wir ihres Ortes zurück; zuerst werden uns die Grabschriften der Katakomben begegnen.

Ein Lehrbuch der christlichen Epigraphik fehlt noch; es ist mit Recht als besonders dringendes Desiderat der christlichen Archäologie bezeichnet worden. Dazu aber würde eine neue und umfassende Sammlung der christlichen Inschriften gehören; innerhalb der antiken Inschriften bilden die christlichen doch eine Sondergattung von solcher Bedeutung, daß sie eine gesonderte Sammlung verlangen. Da sie in der Hauptsache — manches vorbehalten — bereits gut veröffentlicht sind oder neuer Veröffentlichung entgegensehen wie die des Coem. Domitillae, so denken wir dabei weniger an ein monumentales Corpus inscriptionum christianarum, als an handliche Bände, wie es dergleichen für die heidnischen Inschriften bereits gibt.[1])

[1]) Epigraphik: S. Reinach, Traité d'épigraphie grecque 1885. Larfeld, Griechische Epigraphik (in Iwan Müllers Handbuch d. klass. Altertumswissenschaft I ²1892, 357). Cagnat, Cours d'épigraphie latine 1890. Hübner, Römische Epigraphik (in Müllers Handbuch I² 625). Le Blant, Manuel d'épigraphie chrétienne d'après les marbres de la Gaule 1869 (vgl. dess. Épigraphie chrétienne en Gaule et dans l'Afrique romaine 1890). Nik. Müller, Inschriften (in Herzog-Haucks Realencykl. prot. Theol. IX 1901, 167. Kaufmann, Archäologie 1905, 188 Epigraphische Denkmäler. C. Cäsar, Observ. ad aetatem titulorum lat. christ. definiandam spectantes 1896. Die großen Inschriftwerke, das Corpus inscriptionum graecarum und das Corpus inscriptionum latinarum, haben auch christliche Inschriften aufgenommen. Die folgenden Verweise beziehen sich teils auf den Text, teils auf die Indices. CIG IV pag. 277 pars XL inscriptiones christianae. CI atticarum III II p. 240. IG XIV Italiae et Siciliae p. 741. Ein CIG christianarum ist in Vorbereitung (Bull. corr. hell. XXII 1898, 410). CIL III Orientis et Illyr. suppl II p. 2522. 2666. V Galliae cisalpinae p. 982. VIII Africae I pag. 1087. IX Calabriae Apuliae Samnii Sabinorum Piceni p. 773. X I Bruttii Lucaniae Campaniae, II Siciliae Sardiniae p. 1137. XII Galliae Narbonensis p. 929. XIV Latii veteris p. 568. — Eine Sammlung der stadtrömischen christlichen Inschriften begann de Rossi: Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores I 1861 (datierte). II I 1888 (metrische). Einzelpublikationen im Bulletino cristiano und in der Roma sotteranea, sowie in der Röm. Quartalschrift. Lichtdrucktafeln, welche die Abteilungen der von de Rossi im Lateran geschaffenen Inschriftensammlung wiedergeben, in dessen Museo epigrafico cristiano Pio-Lateranense (im Triplice omaggio alla Santità di Papa Pio IX) 1877. — F. X. Kraus, die christlichen Inschriften der Rheinlande 1890—94. — Bücheler, Anthologia latina, II Carmina latina epigraphica 1895; vgl. Weymann, Blätter für Gymnasialschulwesen 1895 Heft 9, und Röm. Quart. 1896, 407 (Verzeichnis der christlichen carmina bei Bücheler, dem ein Sachregister fehlt).

Die Jenseitsgedanken des Altertums.



Platon.
Rom.

Die altchristliche Kunst entstand und stand im Dienst des christlichen Jenseitsglaubens, die Katakomben und der ganze Grabbau von vornherein und ausschließlich, aber auch der Kirchenbau im wesentlichen, sicher in den uns vorliegenden Denkmälern. Um diese baulichen Anlagen und ihre künstlerische Ausbildung richtig zu verstehen, nämlich um den Vorstellungskreis vor Augen zu haben, aus dem heraus die Christen ihre Gräber und Grabkammern, ihre Sarkophage, ihre Kirchen gestalteten und schmückten, ist es nötig, die christliche Seligkeit im Zusammenhang der christlichen Jenseitsvorstellungen sich zu vergegenwärtigen. Damit wir aber der Absicht dieses Buches gerecht werden, müssen wir die christlichen Vorstellungen in ihrem religionsgeschichtlichen Zusammenhang vorführen, mithin im Rahmen des ganzen Altertums und der von ihm erzeugten Seligkeitsbilder. Wir werden die Völker des Altertums auf ihre Jenseitsvorstellungen befragen, jedes für sich, werden aber einleitend den Gang ihrer Entwicklungsgeschichte in der Gleichartigkeit der Grundzüge bei allen charakterisieren. Es geschieht dies hier aber nicht, um der literarischen Filiation jener Vorstellungen nachzugehen, noch um religionsvergleichende Untersuchungen anzustellen und etwa auf Fragen der Mythogenese Antwort zu suchen. In diesem ganzen Kapitel hat selbstverständlich der Mythologe das Wort, der vor allem über die Widersprüche im Mythus sich nie verwundert.

Die Auswahl der hier vorgeführten Völker wird kaum eine Rechtfertigung nötig haben. Am wenigsten durften neben den Juden die Griechen und Römer fehlen (die Thrazier glaubten wir von den Griechen gesondert vorführen zu sollen). Altägypten und Altbabylonien sind so oft, gerade jetzt wieder, als Urquellen bezeichnet worden, daß wir schon deshalb nicht an ihnen vorbeigehen konnten. Ferner liegen

die Perser und vollends die Inder. Aber wenn man bedenkt, wie sehr die Perser und die Griechen (von den jüdisch-persischen Beziehungen nicht zu reden) einander suchten, freilich in sehr verschiedenem Sinne; wie schon seit dem sechsten Jahrhundert Griechen in immer wachsender Zahl an den persischen Hof gingen; wie es griechische Künstler waren, die nach dem Sinne des Königs die persische Kunst schufen; wieviel Kriegsgefangene die Griechen an die Perser abgaben, aber auch die Perser in Griechenland zurückließen; wenn wir sehen, wie Antisthenes und Xenophon, indem sie ihrem Volke neue Ideale vorzeichneten, auf die Perser hinwiesen: so würde man sich nicht wundern, Spuren eines Austausches auch auf religiösem Gebiet zu treffen. Greifbar wird solches Herüberwirken freilich erst im letzten Zeitraum des Altertums, wo ein Samenkorn aus Persien in den klassischen Boden fiel und sich zu einem weithin über das Römerreich schattenden Baume entwickelte, allerdings der Mutter fast ähnlicher als dem Vater, darin verwandt der gleichzeitigen Entwicklung jenes aus Judäa in den griechischen Boden gebrachten Senfkorns. Fehlte es auch ganz an solcher Fernwirkung, wie sie in den Mithrasmysterien doch vorliegt, so bliebe immer die wichtige Wurzelverwandtschaft der Perser und Griechen. Ebendies gilt von den Indern, nur daß Übertragungen von Indien her noch problematischer sind. Andere Gesichtspunkte werden uns zu diesen Völkern noch zurückführen.

Drei Entwicklungsstufen.

In der Geschichte der Jenseitsvorstellungen lassen sich mancherlei Wandlungen beobachten, in denen drei Hauptmomente hervortreten, Urglaube, Reform und Reaktion. Zunächst einige Worte über diese drei Entwicklungsstufen.

Alle Jenseitsvorstellungen wurzeln im Urglauben, der seinerseits mit den Urgebräuchen zusammenhängt. Ihrer aller Ursache ist der absolute Gegensatz des Lebensgefühls zu dem das Leben aufhebenden Tod; der natürliche Mensch weiß weder das Leben richtig zu werten noch sich in die Tatsache des Todes zu schicken und begehrt in naiver Unbescheidenheit mehr als des Menschen Teil ist. Die primitive Einbildung eines Fortlebens des doch toten Menschen rechtfertigt sich nur als ein erster Versuch, die Aufgabe zu lösen, welche gereiftere Geistesverfassung sich klarer darstellt, das ist, den Tod geistig zu überwinden.

Der Widerspruch zwischen der Tatsache des eingetretenen Todes und dem Postulat der Fortdauer fand einen Ausgleich in der Vorstellung eines vom Körper sich lösenden und getrennt weiter existierenden Lebensträgers. Den Vorgang des Sterbens beobachtend glaubte man im letzten Hauch aus dem offenbleibenden Munde den entweichenden Träger des Lebens und Willens zu erkennen, der nun wie ein aus dem Nest gestoßener Vogel in die Luft flattere, vielleicht im Winde verwehe oder aber, hieran klammert sich das Lebensgefühl, sich erhalte und einen Aufenthalt suche. Das ist die Genesis der eigentlichen Seelenidee, im besonderen der Hauch- oder Luftseele (Psyche) und des grob mythischen Seelenvogels. Von der Hauchseele, sofern sie nicht verweht, dachte man zunächst, daß sie in der Nähe bleibe, der Todesstätte, des Hauses, des Grabes; und daß vielleicht diese oder jene dem Nachgebliebenen begegnende oder auffallende Gestalt eben der Verstorbene sei, in deren Körper die Seele eintrat, um in ihm sichtbar zu werden, etwa ein Tier, eine Blume, vielleicht auch ein anderer Mensch. Vermag die Seele aber sich so frei zu bewegen und in

dieser oder jener Gestalt zu erscheinen, so kann sie aus einem Körper in den anderen übergehen, der Typus der Seelenwanderung ist gegeben. Doch gehen die Gedanken auch weiter, lassen die Luftseele in die Höhe steigen; die Sterne, die auf uns niederblicken, erscheinen dann wohl als die Seelen unserer Verstorbenen, oder in abgeschwächter Vorstellung, die Seelen wohnen auf den Sternen und schauen auf uns nieder. Oder sie wohnen auf dem Mond. Auch die Milchstraße kommt in Betracht. Waren aber da oben im lichten Himmel, der besonders licht ist um die Sonne, Götter gedacht, so sieht man die Seelen noch lieber im reinen Licht in der Gemeinschaft der Gottheit. Genauere Lokalisierung wird den himmlischen Ort nicht gleich im Zenith suchen, eher in der Sonnenbahn, im ganzen lieber auf der Seite des Aufgangs, sei es nun mehr nach dem Mittag hin oder nach Norden, von wo die Sonne bei ihrem frühesten Aufgang zu kommen scheint. Doch brachte die Leibhaftigkeit der Göttervorstellung es mit sich, daß man sie gern auf festeren Boden stellte, so auf die in den lichten Himmel ragenden Berggipfel; dem früheren Menschen lag es ja fern, die Gipfel selbst zu ersteigen.

Es kommt auch der Gedanke vor, daß das Leben im Blute sei; er ist aber mythogenetisch unfruchtbar geblieben. Dagegen fand man einen anderen brauchbaren Träger des Selbst in der Gestalt. Man hielt sich zunächst an die Erscheinung des Menschen im ganzen und dachte ihn so weiterseiend; im Traume hatte man ihn gesehen, oder eine überhitzte Phantasie hatte sich sonst mit seinem Trugbild erschreckt. Freilich lag der Körper tot am Boden. Aber was man im Traum gesehen hatte, war doch nicht der Verstorbene im Körper selbst gewesen, wohl aber er in seiner Gestalt, oder etwas wie sein Bild. Also die vom Körper gelöste Gestalt (ägyptisch Ka, man sucht den Begriff mit „Doppelgänger“ zu umschreiben; griechisch Eidolon, Bild in ganzer Figur), diese wahrhafte Abstraktion des Menschen konnte nun leicht als der fortdauernde Träger der Persönlichkeit gelten. Im Sterben löste sich das Eidolon ab, vielleicht mit der Fähigkeit, nach Umständen vorübergehend oder dauernd sich wieder mit dem Körper zu vereinigen.

Wir müssen jetzt nach dem Verbleib des Körpers fragen. Der Leichnam des im Freien Gestorbenen, Verunglückten oder Getöteten mochte in der Urzeit an der Stätte des Todes liegen bleiben; wer in seiner leichtgebauten Hütte den Tod fand, dem mochte man die Hütte überlassen. War das Haus dafür zu wertvoll und die Behauptung der Stätte zu wichtig, so konnte man den Körper in der Mitte des Raumes unter dem Herdplatz vergraben (an den Wänden herum schliefen die Lebenden) oder außer dem Hause unter dem Dachrand; dauernd erhielt sich Bestattung auf dem Familiengut. Bei gedrängterer Ansiedelung mußten die Toten den Lebenden den Platz einräumen. Man trug sie hinaus in die nächste Schlucht, Wildnis oder Wüste, wo sie ein Fraß der Raubtiere wurden, oder auf eine Felsklippe, wo die Raubvögel sie fanden. Fehlte es an solcher Gelegenheit, so vergrub man sie in gesonderter Totenstadt, einer Art Abbild der Städte der Lebenden. Immer ist das Totenreich ein Scheinbild des Lebens. Wie es dazu gekommen sein mag, das bleibe hier ungefragt, kurz, als jüngste Bestattungsart kam die Verbrennung in Aufnahme. Die fast vollständige Vernichtung des Körpers und die Auflösung im flammenden Feuer mochte der Seelenvorstellung zugute kommen; doch wenn die Asche beigesetzt wurde, so fiel der Nachgedanke nicht viel anders aus als beim Vergraben des ganzen Körpers.

Jedenfalls hatte der Bestattungsbrauch Einfluß auf die Jenseitsgedanken. In Memphis hat sich die Kultur der Ägypter zuerst gefestigt, auch ihre Gedankenwelt; brachten die Memphiten ihre Toten über den Fluß an den Rand der westlichen Wüste, so wurde ihnen der Rachen des Schakals der Wüste ein Bild für den Verschlinger Tod; darüber hinaus aber entstand ihnen, rein aus den örtlichen Bedingungen, die Vorstellung eines westlichen Reiches der Toten. Stützend trat das Bild der in demselben Westen untergehenden Sonne hinzu, welches anderen zum alleinigen Grund für die Vorstellung des westlichen Totenreiches wurde; denn die Sonne bedeutet Leben (den Primitiven in noch viel unmittelbarerer Kraft als uns gegen die Natur Verschanzten), ihr Untergang bedeutet Tod. — Sobald aber die Beerdigung stehender Brauch geworden war, so mußte sich die Vorstellung eines Totenreiches unter der Erdoberfläche bilden. Da liegen die Toten und ruhen. Da liegt einer neben dem andern, immer mehr kommen hinzu, schon sind es die mehreren. Die durch Verstand nicht gezügelte Einbildungskraft belebt alles; sobald sie die vielen unter der Erde auch nur denkt, so sind sie ihr schon belebt, ein Reich und Abbild wieder der Reiche auf der Oberwelt, ein Schattenreich. Ein finsteres Reich, lichtlos; oder nein, die im Westen gesunkene Sonne fährt des Nachts durch das Totenreich zum Aufgang zurück, sie leuchtet, wie sie nachts und unterirdisch eben leuchten mag, den Unterirdischen. Es taucht wohl auch die Phantasie einer eigenen Totensonne auf. — Der Tod gibt nichts zurück; wer in die Unterwelt eintrat, den läßt sie nicht wieder heraus, ihre Tore sind ehern und festverriegelt, bewacht von unerbittlichen Pförtnern. Nackt gehst du dort hinein, wie du nackt in die Welt gekommen bist. Das Totenreich, Abbild der oberirdischen Reiche, hat einen König, der wohnt in einem Palast mitten unter den Toten. — War das Begraben Ritus, so war der Tote, der unbegraben blieb, ausgeschlossen von der Teilnahme an dem Reich, in das er gehörte. Der Hinterbliebene schuldet dem Toten das Begräbnis, wäre es auch nur ein rituales; eine Handvoll Erde auf die Leiche geworfen, genügt, daß er in die Unterwelt einkehre und zur Ruhe komme. Die Kulturpflicht, die Leiche zu vergraben, wurde Aberglauben.

Der Tote lebt, flüstert die Einbildungskraft, den einen tröstend, den anderen ängstigend. Er lebt, auch dies im Abbild des Lebens, als Freund oder als Feind. Er hat Macht, dir zu nützen oder zn schadeu. Er ist um dein Haus, kann es behüten und ihm Segen schaffen. Und wieder: er ist nicht tot; wenn du ihm das Seine vorenthältst, so kommt er herauf, mahnt und büßt dich. Alles, was er hinterließ, ist sein eigen; er kann es fordern. Und wieder: er lebt; so bedarf er Speise und Trank, Kleid und Salbe wie du. Willst du seinen Groll nicht reizen, so gib ihm, wessen er bedarf. Bist du es, der ihn erschlug, so fürchte seine Rache, er wird sich an deine Fersen heften; also gib ihm die Sühne, die er verlangt, damit er in seiner Ruhe bleiben und du in deiner Ruhe bleibest. Seit jenen Tagen spricht man: Ruhe in Frieden. — Begräbnis, Totenopfer und Spende, vorkommendenfalles Sühnopfer, das zusammen macht den Totenkultus aus. Es ist möglich, den Toten bei freundlicher Gesinnung zu erhalten. Wer aber den richtigen Namen richtig auszusprechen weiß, der besitzt magische Gewalt, er vermag Götter zwingend zu rufen (das nennt man beten) und Tote aus der Tiefe.

Das Reich der Toten ist abgeschieden von dem der Lebenden; es kann auf der Erde gedacht sein, dann ist's aber außerhalb der Grenzen der Siedelung, des Landes,

des menschlichen Bereiches, die nun freilich nach dem Gesichtskreis des betreffenden Volkes enger oder weiter gezogen sein können, so weit auch, daß das jenseitige Land außerhalb der Welt fällt. Es ist abgeschieden: um dahin zu gelangen, muß der Tote über einen Fluß, einen See, ein Meer; gilt aber die Luftseele und ist das Seelenreich am Himmel gedacht, so muß die Seele durch die Luft und über das Luftmeer fahren. Über den Fluß, den See, das Meer fährt ein Kahn, der Totenfährmann setzt über, auch über das Luftmeer. Der Seelenvogel, oder die befiederte Seele, entschwebt auf den eigenen Flügeln; sonst wird die Seele auch von Vögeln geleitet oder von Engeln getragen, wie eine schräge Bahn hinan, gen Morgen. Durch das Wasser geht auch eine Furt; oder eine Brücke führt hinüber, über den Fluß, über das Luftmeer. Das Land ist fern, der Weg dahin ist weit, schwierig, gefahrvoll, die Brücke ist schmal, wer keine Helfer hat, der stürzt hinab; darum ist es gut, die Gunst der Vorangegangenen sich zu sichern.

Bei dem Scheindasein der Toten bleibt die Phantasie nicht stehen, sie läßt sie drüben sich regen in einem Abbild des diesseitigen Lebens. Der Tote lebt weiter in der Gestalt und Kleidung, im Zustand des Leibes und Zuschnitt der Lebenshaltung, wie er es hatte zur Zeit seines Todes. Er lebt sein altes Leben weiter, der Jäger jagt, der Bauer baut das Land, die Kinder hüpfen in der Blumenwiese, die Jugend treibt allerlei Spiel. Die Freuden dieses Lebens stehen als Schmuck des jenseitigen vor Augen. Ein Trunk frischen Wassers aus der Quelle dünkt auch für den Toten Erquickung; Wasser oder Honigseim, Milch, Butter, Öl, Bier oder Wein, einem jeden sein Getränk auch drüben. Das Mahl ist der Gipfel des Tages, das Gelage ein Fest, auch jenseits, das Gelage im Garten voller Blumenduft, im Schatten von Bäumen, das Gelage mit den alten Zechgenossen, die der Verstorbene alle drüben wiederfindet. Damit er ohne Erröten in den Kreis der Vorangegangenen eintreten dürfe, will die Leiche anständig gekleidet und ausgestattet sein. — In Gebirgsländern wohnte der Mensch zuerst in Höhlen, dachte sich daher auch den Gott in einer Berghöhle wohnend. Auch die Toten ruhten in Höhlen; so entstand das Bild des Totengelages im Berg unter Vorsitz des Gottes. War eine Quelle in offner Höhle, so mochte auskleidender Efeu mit anderem Grün sie zu einer bacchischen Grotte gestalten; auch dies Bild folgte ins Jenseits. Wohnten Götter auf den Berggipfeln im lichten Himmel, so warf der hinaufschauende Blick das Gelage in die Höhe. Und da ursprünglich der Mensch nicht differenziert wurde in Leib und Seele, so hieß es einfach, er ist zu dem Gott hingegangen, der Gott hat ihn zu sich geholt, was dann leicht zur Vorstellung von Entrückung Lebender wurde. — Wenn der Blick sich zur Unterwelt hinabsenkte, so schaute er das Gelage dahinein. — Das Bild des Jenseits in der Auffassung als eines Zustandes üppiger Glückseligkeit floß in der Ausmalung zusammen mit dem zwar anders visierten, nämlich in die Vergangenheit zurückgespiegelten, aber im Gehalt identischen Bild des goldenen Zeitalters, der saturnischen Zeit; so wurden die Inseln der Seligen, die elysischen Gefilde.

Die Reform. Sie begann leise und allmählich aufzukeimen; sie wuchs heran und sammelte Kraft. In der Hand großer Reformatoren brach sie dann hervor und bewirkte fundamentale Änderungen des Denkens. Ägypten und Babylonien können uns hier weniger geben; deren Entwicklungs- und Blütezeiten, obendrein noch recht unbekannt, liegen vor dem klassischen Altertum und was ihm parallel geht, im Israelitismus, in Persien und Indien. Ungefähr um dieselben Jahrhunderte sehen wir eine

tiefgehende geistige Bewegung die genannten Völker ergreifen; sie hängt eng zusammen mit dem Aufblühen der Literaturen. Bei den Griechen geht das homerische Epos voran, nachher wird die Reformbewegung vorzüglich von der Philosophie getragen. Bei den Israeliten ist es die Prophetie, die den Jahwismus in seiner eigentümlichen Bedeutung ausprägt und die hebräische Literatur erst schafft. Bei den Persern trat Zarathustra als Reformator auf, bei den Indern Gotama Buddha. In welcher Richtung die Reform ging, müssen wir uns hier vergegenwärtigen, soweit es unser Thema berührt. Die Reform war im Grunde logischer Natur, beruhte auf tieferem und schärferem Denken, vorzüglich im Ethischen, dann aber auch im Physischen. Die ganze Jenseitsmythik wurde neu durchgedacht, ethisiert, wurde zu einem wichtigen Träger der sittlichen Idee.

Aus der blutdürstigen rohen Urzeit heraus strebt die Reform in reinere Luft. Sie will nicht mehr die Frauen und Sklaven, die Hunde und Rosse der Verstorbenen ihnen ins Grab oder auf den Scheiterhaufen nachwerfen; den Blutzoll löst sie ab mit einer symbolischen Handlung. Der Gedanke des Fortlebens bleibt, aber er wird für die Lebenden paralysiert; die Verstorbenen entläßt man in das abgeschiedene Schattenreich, indem man den Leib beerdigt und mit der letzten Schaufel Erde auf den Grabhügel das Tor hinter ihnen schließt, das Tor der Rückkehr, auf welcher alle Gespensterfurcht beruhte. Praktisch bedeutsam bleibt das Fortleben im Nachruhm, in den Nachkommen, im Nachwirken eines jeden in seinem Kreise. — Der Gedanke des Jenseits bleibt; aber die Ethisierung macht das jenseitige Schicksal statt von Geburt und Gnade abhängig von der im Leben bewährten Gerechtigkeit. Nach dem Herkommen galt der Edeling als der Edle und Gute, der Geringe war der Schlichte und Schlechte; die neue Versittlichung brachte den inneren Wert zur Anerkennung, verfiel dann freilich zuletzt in das entgegengesetzte Extrem, den armen Lazarus nur seiner Armut halber in Abrahams Schoß zu bringen und den in diesem Leben gesättigten reichen Mann eben deshalb in das höllische Feuer. Es muß aber schon als Reform betrachtet werden, wenn an die Stelle des politischen und sozialen Wertmessers zunächst erst der religiöse trat, wenn die Gerechtigkeit in der Religiosität gefunden wurde, in der ritualen Korrektheit; der Fromme galt als der Gerechte. Es war ein weiter Weg bis zur reinen Sittlichkeit. Als ein Zeichen feiner unterscheidenden sittlichen Urteils mag es auch gelten, wenn das fortdauernd geglaubte jenseitige Schicksal immer genauer abgestuft wurde für die Grade der vollkommen Guten, der Besseren, der Mittelmäßigen und der Verworfenen.

Die Seelenlehre selbst, befruchtet von der inzwischen weitergebildeten Weltlehre, erfuhr eine Verfeinerung, nämlich der Luftseele zur Ätherseele. Endlich die ganze Psychomythie verlor im Reformprozeß Saft und Farbe, oft scheint sie zur poetischen Metapher zu verblassen. Dies Schweben zwischen Mythus und Metapher fällt z. B. bei der persischen Literatur sehr auf; bei den griechischen Philosophen ist es verschieden: in den alten Vorstellungsformen arbeiten neue Gedanken, oder jene dienen als Vehikel für diese, oder sie werden bestimmt abgelehnt. Die Reformatoren der Perser und Inder, der Israeliten und Griechen sind alle auf diesen Wegen zu finden, auf dem Wege vom Mythischen hinweg zum Logischen. Uns geht besonders die Frage an, heute die brennende, ob der Grieche, ob Plato bis auf den Ankergrund des logischen Gedankens hinabgetaucht sei.

Die Reaktion. Der Urglaube war nie verlöscht, unter der Asche glomm er

fort, um bald wieder aufzulodern und nach langem Ringen zuletzt siegreich mit seinem magischen Schimmer das Licht der Welt zu sein. Allerdings nicht in seinem Urzustand; sondern in seiner höheren Potenz, der Mystik, bemächtigte er sich des praktisch stärksten Motivs der Reform, des Ethischen, und verband damit Elemente der Naturwissenschaft. So wurde die Theologie wissenschaftlich; die Philosophen aber (Vorhergesagtes kehrt hier wieder, nur in anderer Beleuchtung) waren in den alten Vorstellungsformen meist noch zu sehr verstrickt, um für den neuen Wein gleich neue Schläuche schaffen zu können; einige meinten vielleicht, das neue Lied leichter unter die Leute zu bringen, wenn sie es der altvertrauten Singweise unterlegten; kurz, sie gerieten in die Irrgänge theologisierender Spekulation, jedenfalls in den Schein solcher Zwitterart.

Das rituelle Begräbnis mit dem Apparat des Totenkultus hatte sich erhalten, und der übrige Ritualismus kam nun erst in seine Blüte. Hades wie Scheol hatten soviel mythische Dichtigkeit, daß moralisierende oder politisierende Phantasie alles daraus bilden und darauf bauen konnte. Die Menschen, von jeher lüstern, dem Tod auf irgend eine Art zu entgehen, erzählten sich Geschichten von Hinabgang und Wiederkehr, von Wiederbelebung Toter; die Hoffnung der Juden fügte die leibliche Auferstehung in ihren Erlösungsplan ein. Die aus den verschiedensten Notionen unabhängig voneinander entstandenen Jenseitsvorstellungen wurden durch die planmäßige Ethisierung in ein System gebracht; das lichte und heitere Jenseits wurde den frommgerechten Geweihten verheißen, das finstere und qualenreiche den gottlos ungerechten Ungeweihten angedroht. Die hiermit eingeführte Scheidung der Verstorbenen verdichtete sich zum Bilde eines Gerichts, das von persönlichen Richtern abgehalten wird; es sind immer selbst Verstorbene (die scheinbare Ausnahme in Platos Gorgias ist nur ein geistreiches Spiel), immer sind es Bevorzugte, mehrfach ist es der jeweilige „Erstling", der Herr und Erlöser der Toten. Die Phantasie hatte weiten Spielraum, in der Ausmalung des Jenseits sich zu ergehen. Auf der einen Seite die Seligkeit im Licht, in herrlichen Paradiesen mit berauschenden Düften, das Gelage oder das Lager der Heiligen, dort in ewiger Trunkenheit, hier in ewigem Anbeten und Lobsingen; da ist alles Licht und überirdische Farbe, das Weiß weißer als Schnee, das Rot röter als Rosen, weiße Gewänder, die Mauern des Palastes wie von Licht; die Stadt und das Land der Seligen, die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem, das ist alles Gold und Elfenbein, Jaspis, Sarder, Beryll und Smaragd. Auf der anderen Seite Verdammnis in Finsternis, in Schlamm- und Feuerströmen; Grundgedanke war die Fortdauer des Lebenszustandes, der „Unreine" liegt auch drüben im Kot, der Schuldige leidet, was er getan. Die kosmologische Spekulation gab mehreres dazu: die Gedanken von Weltuntergang und Welterneuerung, die neue Welt wird unvergänglich sein, zuletzt wird der Teufel, der Tod selbst vernichtet; ferner die Sonderung des Äthers in der Sonnensphäre von der unteren Atmosphäre, die Sublimierung der Luftseele zur Ätherseele und ihre Rückkehr in die himmlische Heimat.

Alles weitere wird sich im Folgenden finden. Die nach Völkern geordnete Übersicht der Seligkeitsvorstellungen (diese immer im Rahmen der ganzen Jenseitsgedanken) hat nicht, das sei wiederholt, die Ursprünge als Ziel (sonst müßten auf Ursemiten und Babylonier die Israeliten folgen), sondern die Ausgänge des Altertums, wo dann die Juden den Christen vorangehen. Es folgen sich also Ägypter und Babylonier, Perser und Inder, Thraker und Griechen, Juden und Christen.

Die Völker.

Religionsgeschichtliche Forschungen suchen überall in die Anfänge einzudringen, um die religiösen Gedanken an ihrem kulturgeschichtlichen Keimpunkt zu erfassen und von da aus ihre weitere Entwicklung verfolgend, neues Licht zum Verständniss der gereifteren Anschauungen zu erschließen. Als Hilfswissenschaft der Religionsgeschichte bietet sich die Religionsvergleichung an, welche auch die sogenannten Naturvölker in Betracht zieht, das Hauptobjekt der Völkerkunde. Man hofft an den lebenden Völkern die primitiven Vorstellungen gleichsam auf der Tat zu ertappen, welche für die Anfänge der Kulturvölker aus den dürftigen Denkmälern der Urzeit selbst und aus deren Nachlebseln in der Literatur und den Monumenten der geschichtlichen Zeit so schwer zu rekonstruieren sind. Das Unternehmen ist nicht fruchtlos, immer unter dem Vorbehalt, daß die Naturvölker von den Kulturvölkern im jahrtausendelangen stillen Verkehr von Hand zu Hand, an dem es nie fehlte, dies und jenes angenommen haben können. Wenn es nun wahr ist, daß der natürliche Mensch den Tod nicht begreift, und wenn wir den Jenseitsglauben als eine primitive Erscheinungsform der geistigen Überwindung des Todes auzuerkennen haben, so verstehen wir, was die Völkerkunde lehrt, daß auch das roheste Naturvolk nicht ganz ohne Glauben an eine Fortdauer nach dem Tode ist. Zunächst, so hören wir weiter, läßt man die Geister in Pflanzen, Tieren, Steinen wohnen; daraus entwickelt sich die Vorstellung besonderer Geisterländer, zu denen in der Regel ein schwieriger Zugang über schmale Brücken und reißende Ströme führt. Diese Geisterländer denkt man sich, dem beschränkten Gesichtskreis der meisten Naturvölker entsprechend, oft ganz in der Nähe oder unter der Erde, wohl auch auf Bergen, in der Sonne oder im Mond.[1])

Die Kulturvölker des Altertums haben jedes eine lange Geschichte durchlebt und bei gleichbleibender Grundart manche Wandlungen in der Kultur erfahren; daher ist es nötig, die Zeiten zu unterscheiden. Die Jenseitsvorstellungen wurzeln naturgemäß in der primitiven Vorzeit; bei den Ägyptern standen sie bereits zur Pyramidenzeit in der Hauptsache fest, sogar eine so sekundäre wie Osiris, der Totengott, war schon damals durch ganz Ägypten anerkannt.

Unbefangen genug nahmen die Ägypter verschiedene Träger des Lebens nebeneinander an, einen, den Ka, in der Gestalt des Menschen, man nennt ihn wohl den Doppelgänger, wie auch eine Seele, die als Vogel, doch auch als Blume, als Tier oder sonst in einer beliebigen Gestalt sichtbar werden könne (Wie ein Mißverständnis dieses Glaubens sieht aus, was die Griechen von einer Seelenwanderungslehre der Ägypter berichten; authentisch ist sie nicht bezeugt). Das Reich der Toten dachten sie sich im Westen und unter der Erde, lieber aber am Himmel. Die großen Sterne waren ihnen Götter, die kleinen aber Verstorbene, denen der große Gott, der Herr des Himmels (der Sonnengott Re) die Hand gereicht hatte. Der Verstorbene, so heißt es

[1]) Religionsgeschichte: Chantepie de la Saussaye, Lehrbuch der Religionsgeschichte ²I 1897. — Naturvölker: Th. Waitz, Anthropologie der Naturvölker 1859 ff. Mehr bei Chantepie I 18. Unser kurzes Resumé nach H. Schurtz, Katechismus der Völkerkunde 1893, 91.

in den Texten, geht zum Himmel voll Lebenskraft, daß er seinen Vater schaue, daß er den Re schaue; der aber spricht zu ihm: ich gebe dir deine Sprache und deinen Leib, und du empfängst die Gestalt eines Gottes. Und Re läßt seinen Leib leuchten wie den der Himmlischen; er nimmt ihn als Ruderer in seine Barke, er macht ihn zum Befehlshaber seiner Ruderer, er setzt ihn an die Stelle seines Schreibers, so daß er Richter und Schiedsrichter ist und Befehle gibt einem, der größer ist als er. Der Wohnort der Verklärten wurde genauer an der Ostseite des Himmels gedacht auf seinem nördlichen Teile, man malte ihn aus als eine Reihe fruchtbarer Inseln (vielleicht wurden die dunklen Flecke in der Milchstraße als Inseln aufgefaßt), auf dem „Speisenfeld“ und dem „Feld Earu“ (das sich andere Gelehrte freilich auf der Erde denken, etwa im Nildelta) bestellen sie ihre Äcker und haben Brot, Fleisch und Bier, die ewig dauern. Dorthin tragen den Verstorbenen die Vögel des Himmels; der Fährmann der Götter wird sie übersetzen, aber nur den Gerechten, der nichts Böses getan hat, der nie den König geschmäht oder die Götter mißachtet hat.

Diese, wenigstens in den Grundzügen primären Vorstellungen wurden überwuchert und durchwachsen von den Osirisgedanken. Osiris mußte den Tod erleiden, ward aber wieder zum Leben erweckt und wurde der König der Toten; er ist der Erstling derer, die im Westen sind, und sein Teil wird auch das Teil des Verstorbenen werden. So wahr Osiris lebt, wird auch er leben. Er steigt in den Himmel empor, das Himmelstor wird ihm geöffnet; da nimmt Re ihn bei der Hand und setzt ihn auf den Thron des Osiris, damit er die Verklärten regiere. Die im Keim schon alte Idee des Totengerichts wurde erst in verhältnismäßig jüngerer Zeit ausgebildet (im mittleren Reiche). Vor dem Thron des Orisis und der zweiundvierzig Richter beteuert der Tote, er habe keine Sünde gegen Menschen getan, nichts, was die Götter verabscheuen; er habe niemand bei seinem Vorgesetzten schlecht gemacht, habe nicht hungern lassen, nicht weinen gemacht, nicht gemordet, den Göttern und den Verklärten ihre Speise nicht genommen, nicht Unzucht getrieben, nicht falsches Maß und Gewicht gebraucht, nicht die Milch vom Munde des Unmündigen geraubt; ich gab Brot dem Hungrigen, spricht der Tote im gleichen Sinne auf seinem Grabstein, und Kleider dem Nackten und fuhr den, der nicht übersetzen konnte, auf meiner Fähre über; ich war ein Vater dem Waisen, ein Gatte der Witwe, ein Windschirm des Frierenden, ich sprach nur Gutes von den Menschen, ich erwarb meine Habe in gerechter Weise. Der Tote nun, welcher die Prüfung nicht bestand, findet keinen Eintritt in das Reich des Osiris, der Gerechtfertigte aber hat seinen Sitz in der Halle vor dem großen Gott; er geht ein und aus in der Unterwelt und bewohnt das Feld Earu. Unterwelt und Himmel fließen da überall durcheinander. Den Weg der Toten zum Reich der Seligen hat die ägyptische Spekulation immer detaillierter und immer abstruser ausgemalt, sie hat ihn an die allnächtliche Fahrt der Sonnenbarke durch die Unterwelt angeknüpft, jeder Stunde entspricht ein begrenztes, auch wohl durch Pforten abgeschiedenes Gebiet, in welchem dem durchfahrenden Sonnenschiffe bald freundlich, bald feindlich begegnet wird; die Gefahren werden überwunden, und mit der zwölften Stunde kommt die Sonne aus dem letzten Stadium der Fahrt, der „langen Schlange“, hervor als die neue Morgensonne, die nun ihre Tagesfahrt am Himmel beginnt. Diese ganze Schilderung ist ein Zauberbuch; wer seine Bilder und Namen kennt, der ist ein „Insasse der Barke des Re“ im Himmel und in der Erde.

In der hellenistischen Zeit endlich wurde das ethische Moment neuerdings betont. Beim Gericht in der Unterwelt werden die Taten der Menschen gewogen; bei wem die bösen Taten überwiegen, der wird der Verschlingerin der Unterwelt übergeben, die Guten aber werden unter die göttlichen Räte des Herrn der Unterwelt aufgenommen, während seine Seele mit den herrlichen Verklärten zum Himmel geht. Der reiche, aber ungerechte Mann wird in der Unterwelt als ein Verdammter gepeinigt, der Arme, der Gutes tat, wird in den prächtigen Kleidern des Reichen am Throne des Osiris stehen, unter den herrlichen Verklärten, als ein Mann Gottes.[1])

Die Jenseitsvorstellungen der Babylonier sind noch so wenig aufgeklärt, daß nicht einmal feststeht, ob sie überhaupt annähernd soweit entwickelt waren wie etwa die der Ägypter. Nachstehend geben wir das leidlich Greifbare nach dem gegenwärtigen Stande des Wissens wieder.

Die Schatten der Verstorbenen, die Totengeister, konnten die Lebenden ängstigen; Kranke glaubten sich durch Zauberei der Gewalt eines umherirrenden Totengeistes ausgeliefert. In einem freilich erst spätassyrischen Gebet wird geklagt, daß der Totengeist den Kranken Tag und Nacht nicht losläßt, der Sonnengott soll ihn befreien von diesem Dämon, möge es der Schatten eines Verwandten oder eines Ermordeten sein; er habe ihm bereits Kleider und Schuhe und Lendengurt gegeben, Wasserschlauch und Wegzehrung, nun möge er nach dem Westen, nach der Unterwelt gehen, und dort soll Gott Nedu, der Pförtner der Unterwelt, ihn festhalten. — Man kannte Boten aus der Unterwelt. Gilgames klagt um seinen abgeschiedenen Freund Eabani; schließlich legt Gott Ea Fürbitte ein; Nergal, der Herr der Unterwelt, öffnet die Erde und der Totengeist Eabanis fuhr heraus wie ein Wind. Da sagte er seinem Freunde das Gesetz der Unterwelt: Wer den Tod des Eisens starb, im Schlafgemach ruht er und trinkt reines Wasser; wer in der Schlacht erschlagen ward, sein Vater und seine Mutter erheben sein Haupt, und sein Weib [beugt sich auf ihn nieder]; aber wessen Leichnam in die Steppe geworfen ward, sein Schatten ruht nicht in der Erde; wessen Schatten niemanden hat, der sich um ihn kümmert, Reste im Topf, Bissen von Essen, die auf die Straße geworfen wurden, ißt er. — Speise und Trank bedarf auch der Tote. Schüsseln mit Speisen setzte man ihm in und auf das Grab, Wasser spendete man für die Totengeister. Eine Guttat an einem Verstorbenen soll belohnt werden: droben sei sein Name gesegnet, drunten möge sein Geist klares Wasser trinken. In den Nekropolen von Surghul und El Hibba fanden sich viele Brunnen.

Die Welt der Toten (Staub ist ihre Nahrung, gekleidet sind sie wie Vögel im Flügelgewand), das Land ohne Rückkehr, lag den Babyloniern in erster Linie da, wo die Toten liegen, im dunklen Schoß der Erde, aus dem auch alles Wachstum quillt. Ihre vollkommene Abgeschiedenheit von der Welt der Lebenden wurde zur Vorstellung, daß man sieben Tore durchschreiten müsse, um hineinzukommen; damit verband sich der andere Gedanke, daß man nackt in die Unterwelt eingehe, wie man nackt in die Welt gekommen sei: so muß Istar bei ihrer Hadesfahrt, in welcher der Untergang des Abendsterns mythisch angeschaut ist, an jedem der sieben Tore seinem

[1]) Ägypter: Erman, Ägyptische Religion 1905, 87 Der Totenglaube der älteren Zeit und des neuen Reiches. 193 Seelenwanderung. 231 Der reiche und der arme Mann. Erman gibt reiche Zitate aus den Pyramidentexten, dem Totenbuch, dem Buche Amduat usf.

Pförtner ein Stück ihres Schmuckes abgeben, an dem letzten das Hemd. Für den logisch Denkenden setzen die sieben Tore einen siebenfachen Mauerring voraus; das mythische Phantasiebild aber brauchte nur die Tore. Wohl aber scheint ein ewiger Palast in der Unterwelt gedacht; sie hat ihre Götter, die Allatu, den Nergal, die Anunaki. In ihrer Abgeschiedenheit wurde die Totenwelt auch zu einem fernen Land. Den Gott des Pflanzenwuchses, den Tammuz, läßt der Mythus im Sommer, wenn die Vegetation von der Sonnenglut verdorrt, in die Unterwelt hinabgehen: der Sonnengott hat ihn verschwinden lassen zum Lande der Toten, zu einem fernen Lande, das man nicht sieht. Für den Babylonier schob es sich naturgemäß in den Westen, wo die Wüste ist (die syrisch-arabische) und wo die Sonne untergeht. — Ein seliger Ort für verstorbene Fromme ist nicht nachweisbar. Doch Istar und Tammuz kehren wieder an die Oberwelt zurück, sie im Aufgang des Venussterns, er mit dem Aufsprießen der Frühlingsvegetation; Niedergang und Wiederaufgang wiederholen sich bei ihnen periodisch. Bevor Istar aber ins Leben zurückkehren darf, muß sie mit „Wasser des Lebens" besprengt werden.

Auch fehlte den Babyloniern nicht die Idee eines Landes der Seligen, dahin ein Mensch durch die Götter lebend entrückt werden kann, um an ihrem seligen Leben teilzuhaben. Freilich wissen wir nur von einem einzigen Fall von Entrückung, und dieser einzige Selige wird jetzt als ursprünglicher Lichtgott angesprochen, dem also die Seligkeit von Haus aus eignete; doch kennt ihn der Mythus, wie er vorliegt, nur als geborenen Menschen, der aus besonderer Gunst der Götter in das Seligenland versetzt wurde. Es ist der Held der babylonischen Flutsage, Utnapistim („Er hat das Leben gefunden") mit dem Beinamen Atrachasis (das gräcisierte Xisuthros scheint die Form Chasisatra vorauszusetzen). Nach der Flut erging an ihn das Wort „Nun sollen Utnapistim und sein Weib werden wie wir, die Götter"; und die Götter entrückten ihn nebst seinem Weibe und seinem Schiffer und ließen ihn in der Ferne wohnen, an der „Mündung der Ströme".

Den Weg zum Seligenland schildert das Epos von Gilgames, der nach dem Tode seines Freundes und Kampfgenossen Eabani von Todesfurcht ergriffen beschließt, seinen Ahn Utnapistim, der das Leben gefunden hat, aufzusuchen und zu befragen. Von seiner Stadt Erech aus gelangte er durch die Wüste zum Berg Masu, der von einem Paar riesiger Skorpionenmenschen bewacht wird (unter die Unterwelt hinab reicht ihre Brust); nach anfänglicher Weigerung öffnen sie doch das Bergtor, durch lange Finsternis wandert er, nach vierundzwanzig Stunden wird es wieder hell, und nun liegt ein wunderbarer Park vor ihm mit Götterbäumen, die Edelsteine als Frucht tragen, „Rotsteine" wie die äthiopischen, an Reben hängend, Lasursteine und andere. Auf dem „Thron des Meeres" aber sitzt die Göttin Siduri („das Mädchen"), eine Göttin der Weisheit und Schutzgöttin des Lebens. Abmahnend spricht sie ihm von der Unwegsamkeit des Meeres, nur der Sonnengott, der Gewaltige, ist über das Meer gegangen; das Leben, das du suchst, wirst du nicht finden, die Götter haben dem Menschen den Tod bestimmt, das Leben hielten sie in ihren Händen fest (so heißt es bei der Schöpfung des Adapa: Gott Ea gab ihm Vollmacht und Weisheit, nicht aber gab er ihm ewiges Leben), er möge nur sein Leben genießen. Nun aber findet sich Utnapistims Schiffer, sie legen zusammen eine fünfundvierzigtägige Strecke in drei Tagen zurück, um endlich die „Gewässer des Todes" und die „Mündung der Ströme" zu erreichen.

Wo ist nun das Seligenland gedacht? Bisher glaubte man unter der „Mündung der Ströme" diejenige des Euphrat und Tigris verstehen zu müssen; dann lag das Seligenland von Erech aus gerechnet im Südosten, am oder im persischen Meer, oder weiter hinaus im erythräischen; es war auch nicht so uneben, im Seligenland eine dunkle Vorstellung vom Wunderland Indien zu vermuten. Jetzt aber wird eine Lage im Westen vorgezogen; der Weg dahin, und damit auch die Reise des Gilgames, geht dann zunächst durch die syrische Wüste, der Berg Masu wäre das System des Libanon und Antilibanon, die fünfundvierzigtägige Meeresstrecke wäre das Mittelmeer, das Gewässer des Todes der Ozean; die Mündung der Ströme und das Seligenland blieben in Südwestspanien zu suchen. Die Westlage ist eine Hypothese, deren Bewährung die babylonischen Jenseitsvorstellungen vereinfachen würde.

Utnapistim, mit seinem Weib, blieb der einzige in das selige Land lebend Entrückte, sein Schiffer verließ ihn mit dem heimkehrenden Gilgames. Nicht ganz dasselbe ist es, wenn einzelne altbabylonische Könige zu den Göttern versetzt wurden; es wurden ihnen Opfer gebracht, und ihr Name bekam das Determinativ der Gottheit, kurz sie blieben in Kultverbindung mit den Lebenden, was bei Utnapistim nicht der Fall war. Wieder andrer Art ist der Verkehr der Götter mit dem Urkönig Enmeduranki von Sippar; da handelt es sich um göttliche Inspiration, wie sie Minos und Numa Pompilius zuteil wurde.[1])

Soweit es möglich ist, den Urglauben der Perser zu ermitteln, hatten auch sie die allgemein primitive Vorstellung einer Fortdauer nach dem Tode, der Fortdauer nämlich eines vom Körper sich lösenden bleibenden Teiles, eines Doppelgängers oder einer Seele, die sie Fravasi nannten. Sie bedarf Nahrung, Kleidung und Wohnung; letztere nimmt sie im eigenen Hause, falls ihr dies eingeräumt wird, sonst in der Umgebung oder wo sie will. Sie weilt in der Nähe der Hinterbliebenen, teilt deren Freuden und Leiden, Arbeiten und Vergnügungen. Die Familie opfert ihren Toten (im Frühjahr ist ein allgemeines Totenfest, ebenfalls von den Familien gefeiert); denn die Verstorbenen haben Macht, dem Lebenden zu nützen oder zu schaden; von ihrem guten Willen, sich ihrer Gewalt über die Himmelskörper zu bedienen, hängt Kinderreichtum, Gesundheit des Viehs, Fruchtbarkeit der Felder ab. Der Tote wurde in

---

[1]) Babylonier: Alfred Jeremias, Hölle und Paradies der Babylonier ²1903; Peter Jensen, Kosmologie der Babylonier 1888; desselben Gilgamesch-Epos 1905, dessen Aushängebogen der Verfasser mich hat einsehen lassen; daselbst Seite 33 Anm. 3 wird die Hypothese von der Westlage des Seligenlandes begründet. Jensen schreibt mir zum „ewigen Palast" in der Unterwelt: „dessen sumerischer Name Egalgina oder Ekalgina (Keilinschr. Bibl. VII 81, 83f, besonders 89, 31) bedeutet ‚der feststehende, unwandelbare Palast'. Das assyr. Wort für gina bedeutet nun zugleich „treu, zuverlässig" und kennzeichnet den idealen Richter, ist also soviel wie etwa „gerecht"; wenn daher in Ek(g)algina die Richter der Unterwelt sitzen — und das scheint sicher zu sein — so möchte ich in dem Ek(g)algina einen „gerechten Palast" sehen, einen „palais de justice". Wiederum bemerkt mir Jensen zur „Entrückung": „Daß altbabylonische Könige vergöttert wurden und daß ihnen dann geopfert wurde, ist sicher; siehe Radau, Early Babylonian history 307ff., mit Vorbehalt für das Einzelne. Von dem Könige Xisuthros wissen wir, daß er zu den Göttern entrückt wurde; das aber hängt, denke ich, damit zusammen, daß er eigentlich ein Lichtgott ist. Von dem altbabylonischen Könige Enmeduranki wissen wir weniger, als man gemeiniglich meint. Daß er direkt mit den oder doch einigen Göttern verkehrte und ihm von dem Sonnengott und Wettergott Geheimnisse mitgeteilt wurden, wird gesagt; aber daß sie ihn in ihre Gemeinschaft berufen hätten, können wir nicht behaupten, von einer Entrückung Enmedurankis verlautet nichts. Man glaubt wohl an sie, weil man ihn mit Henoch identifiziert."

sein bestes Gewand gehüllt; die Verwandten im Jenseits freuen sich, wenn er gutgekleidet kommt, sonst müssen sie seinetwegen erröten. Er wird mit lauten Klagen unter strömenden Tränen gefeiert, zurückgerufen. Drei Tage liegt der Körper aufgebahrt; so lange bleibt die Seele in seiner Nähe, hoffend in den Leib zurückzukehren, in Furcht zugleich vor allerlei bösen Geistern. Danach, also mit der Bestattung des Körpers, betritt die Seele die schwindelnde Brücke, die hinüber führt; schmal ist sie wie die Schneide eines Schwertes, der Tote zittert, indem er darüber geht, und ist er nicht jung und kräftig, so stürzt er in den Abgrund. Bei diesem gefährlichen Übergang kommt viel darauf an, daß die früher Abgeschiedenen dem Kommenden helfen; daher suchte man sie sich mit allerlei Gaben für den Brückenweg günstig zu stimmen. Nebenher ging die Idee einer künftigen Welterneuerung. Die gegenwärtige Welt geht durch Kälte und Schnee zugrunde; zuvor aber baut Yima einen (unterirdischen) Raum, in den er von allem Lebenden die kräftigsten Exemplare setzt, Pflanzen, Tiere und Menschen, je ein Paar, als Stammeltern für die Wesen der neuen Welt.

Die Reform Zarathustras brachte einen neuen Geist zur Geltung. Die primitiven Vorstellungen wurden wohl bewahrt, aber ethisiert; dabei fällt die Durchsichtigkeit ihrer Jenseitsbilder auf, ihr Schweben zwischen Mythus und Metapher. Das Schicksal des Verstorbenen hängt jetzt ab von seiner Frömmigkeit; waren seine Gedanken, Worte und Werke gut oder böse? Wenn ein Frommer „entschwindet", so heißt es im Hadhocht-Nask, so sitzt seine Seele drei Nächte beim Haupte des Körpers, sie atmet während dieser Zeit „den ganzen Frieden, den die Welt der Lebenden enthalten kann". Am Ende der dritten Nacht, in der Morgenfrühe, glaubt die Seele zwischen Pflanzen zu weilen und Wohlgerüche zu empfinden, die ein Wind aus Süden herträgt, duftender als irgend ein andrer Wind. Nun tritt dem Verstorbenen ein Spiegelbild seines sittlichen Selbst entgegen (seine Daēna) in Gestalt eines wunderbar starken und schönen Mädchens; sie ist so stark und so schön geworden durch seine guten Gedanken, Worte und Werke. Den ersten Schritt tut die Seele in die Seligkeit der guten Gedanken, den zweiten in die der guten Worte, den dritten in die der guten Handlungen, den vierten in das ewige Licht. Ein früher entschwundener Frommer spricht sie an und frägt, wie sie entschwunden und aus der körperlichen in die geistige Welt gekommen sei, aus der vergänglichen in die unvergängliche Welt. Ahuramasda aber verbietet ihm, den so zu fragen, der den schrecklichen vernichtenden, auflösenden Weg durchlief, wo der Körper und der Lebensgeist sich trennen; bringe ihm Nahrung, „Saft des Frühlings" (Rahm oder Butter, natürlich geistige), das ist die Nahrung für den Dahingegangenen guten Geistes, guter Worte, guter Handlungen, guten Glaubens. Dem bösen Menschen aber geht es entgegengesetzt. Am Ende der drei Nächte glaubt seine Seele von Schnee umgeben zu sein, von Norden her weht ihn ein stinkender Wind an; indem begegnet ihm sein böses Gewissen in Gestalt einer abscheulichen Hexe und hält ihm vor, wie sie häßlich geworden sei durch seine häßlichen Gedanken, Worte und Taten. Die Seele des bösen Menschen tut den ersten Schritt in die Hölle der bösen Gedanken, den zweiten in die der bösen Worte, den dritten in die der bösen Taten, den vierten in die ewige Finsternis. Ein früher verstorbener Böser begegnet ihm, auch diesem verweist Ahuramasda das Fragen: bringe ihm Nahrung, Gift, stinkendes Gift, das ist die Nahrung für den Verstorbenen bösen Geistes, böser Worte, böser Taten, bösen Glaubens.

Die zoroastrische Jenseitsvorstellung läßt in den späteren Quellen Weiterbildungen und Umbildungen erkennen, aber in der Hauptsache bleibt die Vorstellung dieselbe; manches nur in späterer Überlieferung Erhaltene scheint altes Gut zu sein. Wir geben eine kleine Nachlese, wobei die Frage der Ursprungszeit für jedes Einzelne offen bleibt. Es ist Brauch der Parsen, vor der Bestattung drei Nächte lang ein Feuer neben der Leiche zu brennen. Die Sitte scheint alt und der Anlaß zu der Vorstellung von der drei Nächte beim Haupt der Leiche sitzenden Seele zu sein; es heißt im Bundehesch, so lange hoffe sie, daß das Blut im Körper sich wieder erwärme, die Luft wieder in den Körper eintrete. Ebenda heißt es, der Seele des Frommen begegne zuerst die Gestalt einer fetten und milchreichen Kuh, von welcher ihr Glückseligkeit und Süße komme, danach die Gestalt des schönen Mädchens, und zum dritten die Gestalt eines Gartens, reich an Laub, an Wasser, an Früchten, an Fruchtbarkeit, von welchem der Seele Seligkeit und fruchtbare Gedanken kommen, ein paradiesischer Ort, unberechenbar paradiesischer, als man je einen in der Welt sieht. Umgekehrt begegnet der Seele des Bösen die Gestalt einer milch- und kraftlosen Kuh, von welcher der Seele Dürre und Schwäche kommt; wiederum begegnet ihr die Gestalt eines widerlichen häßlichen Mädchens voller böser Gedanken, von welcher der Seele Schrecken und Furcht kommt; zum dritten begegnet ihr die Gestalt eines wasserlosen, baumlosen, freudlosen Gartens, von welchem der Seele üble Gedanken kommen, ein Ort von unermeßlich höllischer Art. Wir übergehen die Angriffe der bösen Geister auf die durch den Raum gehende Seele und ihre Abwehr mit Hilfe guter Geister, ebenso die Scheidung der guten und bösen Seelen auf der Brücke Kinvat; sie fehlt in der Eschatologie des Hadhocht-Nask, doch findet sich oft, auch in altavestischen Stücken, der Ausdruck „Brücke des Richters“ (Scheiders, kinvato peretas. In jüngeren Schilderungen halten Mithra, Sraosa und Rasau Gericht. Mithra, der Sonnengott, ist das Licht, die Wahrheit, das Recht, Sraosa ist der Geist des Gehorsams, Rasau wägt die Handlungen der Menschen mit goldener Wage). Die Brücke des Scheiders ist wie die Schneide eines Schwertes für die Bösen, die von ihrem Gewissen geängstigt hinabstürzen in die Hölle, sie verbreitert sich aber für die Frommen, die von ihrer Daēna hinübergeführt werden in den Himmel. Die Wohnung der Seligen ist am Orte der Sonne, wiederum beim Herrn (Ahuramasda) im Lichte. In ausführlicheren Schilderungen gelangt die Seele nacheinander zu den Sphären der Sterne, des Mondes, der Sonne, sie grüßen den Seligen; zuletzt kommt er in das anfangslose (ewige) Licht, den höchsten Himmel, wo der Herr wohnt. In jeder Sphäre findet sie Heilige sitzen, in der Sonnensphäre sitzen sie auf goldenen Thronen, Männer, die glänzen wie das Sonnenlicht. Die Seligen singen dem Herrn Loblieder.

Die Absicht des Masdeismus ging auf das Leben, welches auf der Grundlage des Landbaues kräftig und gesund erhalten werden sollte, nicht gebrochen sei es durch Mangel oder durch Sünde, auch nicht durch Askese. Er ist frei von Weltverachtung, frei von Jenseitssucht, will sich aber für den Todesfall den Himmel sichern. Es fehlt, wenigstens im späteren Avesta, nicht an Vorschriften, den Himmel durch Magie zu erzwingen. Ein einziger Arm voll Holz auf die heilige Flamme bringt die Seele ins Paradies; wer alle Gebete Staota Yesna hersagt, durchläuft den ganzen Weg bis zum höchsten Himmel; gewisse heilige Texte, im Sterben gelesen, haben die Kraft, den, der sie liest, von der Hölle zu retten. Seit Zarathustras Tagen aber ist ein Schatz aller guten Werke aufgespeichert, die in den sieben Kreisen der Erde getan worden

sind; aus ihm kann Mithra denen, die mit einer ungenügenden Zahl guter Handlungen auf die Brücke des Richters kommen, das Fehlende ergänzen. Jedermann kann auf die Barmherzigkeit des Herrn rechnen. Auch die zu Anramainju in die Hölle Verstoßenen brauchen nicht zu verzweifeln; sie büßen ihre Schuld ab bis zum Tage der Welterneuerung, wo der Teufel vernichtet und der von ihm befreite Höllenort der neuen Welt hinzugefügt werden wird. Ein Zwischenreich kennt der Masdeismus wohl (Hamistakan), aber es ist hier der Ort für die Halben, die zwischen Gut und Bös in der Mitte stehen, es ist nicht ein Fegefeuer, als welches vielmehr die Hölle selbst dient. Auch die Seligen erfahren im Paradies noch eine Läuterung, damit sie würdig werden der Glückseligkeit in der neuen Welt. Von der Erde schwindet das Eis und schwinden die Höhen, sogar der Berg, der die Brücke Kinvat trägt, ebnet sich ein. Schließlich fließen neue Welt und Himmel ineinander, die Leiber selbst werden in das Paradies Vahist und in den Himmel Garotman aufgenommen. Theopomps Bericht, die Magier lehrten Auferstehung der Toten und unsterbliches Leben, entspricht der Überlieferung.[1])

Die arischen Inder. „Die Vorstellungen der vedischen Inder über den Tod und das Leben nach dem Tode ruhen auf dem Seelenglauben, den die indogermanischen Völker aus dem vorgeschichtlichen Stadium der Naturvölker mitgebracht haben." In der Urzeit, das gilt auch für die Inder, ließ man die Leiche liegen oder schaffte sie weg (noch später war für die Körper kleiner Kinder Vorschrift, sie in den Wald zu bringen). Es ist auch von einem „Ausstellen" der Leiche die Rede; man denkt dabei an den Brauch vieler Völker, die Leichen auf Bäumen zu befestigen, um den Bereich der Lebenden rein zu halten. Weiterhin kannte man außerdem Begraben und Verbrennen, letzteres aber war der herrschende Ritus. Das ausgebildete Ritual verlangte sorgfältige Leichentoilette, damit der Tote im Jenseits anständig auftrete. Es folgt Aufbahrung im Hause und Hinausbringen zum Verbrennungsplatz, wobei die Fußspuren verwischt werden, damit der Tod (oder eigentlich der Tote?) den Rückweg zu den Lebenden nicht finde. Ursprünglich gab man dem Toten seine Habe ins Jenseits mit, indem man sie mit ihm begrub oder verbrannte, seine Witwe, seinen Bogen, sein Gold. Mit der Zeit ist das alles abgelöst, auf eine bloße Formalität reduziert worden; man gab dem Toten den Bogen und ein Goldstück in die Hand, der Sohn nahm ihm beides wieder aus der Hand. Die Witwe legte man neben den Toten, richtete sie

---

[1]) Perser: N. Söderblom, La vie future d'après le Mazdéisme à la lumière des croyances parallèles dans les autres religions, étude d'eschatologie comparée (Annales Guimet IX) Paris 1901; behandelt werden, jedesmal auch in Religionsvergleichung, in Kap. I. III die vorzoroastrischen („ethnischen") Vorstellungen über die Fortdauer der Seele und die Welterneuerung, in Kap. II und IV die zoroastrische Vergeltungslehre (hier die Hauptstellen aus dem Hadhocht-Nask und Vendidad 19) und Eschatologie, in Kap. V das ewige Leben im Einssein mit Gott. — J. J. Modi, An untranslated chapter of the Bundehesh, a paper read before the Bombay branch of the Royal Asiatic Society, Bombay 1902. — Arta Viraf Namak ou Livre d'Arda Viraf, traduction par M. A. Barthélemy, Paris 1887. — Arda Viraf Nameh, the original Pahlavi text, with an introduction, notes etc. by D. Kaikhusru D. J. J., Bombay 1902. Arta viraf nameh ist eine breitere Jenseitsschilderung bereits christlicher Ära, eine Himmel- und Höllenfahrt: Arda Viraf entschließt sich für sieben Tage das Leben zu verlassen, um Kunde aus dem Jenseits zu holen. — Zu pehlewi vahist, Paradies, vgl. den Bezirk Bazista, das quell- und wildreiche Waldgebirg in Sogdiana, unten im Verzeichnis der Paradiese. — Theopomp bei C. Müller, Fragm. hist. graec. I 289 Fragm. 71. 72. Söderblom, a. O. 244. — Die vorstehende Literatur verdanke ich Ferd. Justi.

dann aber an der Hand wieder auf und gab sie dem Leben zurück; der Veda hat das Verbrennen der Witwe geradezu verboten, vermochte den barbarischen Brauch aber nicht völlig zu unterdrücken, so daß er später wieder aufleben konnte. Vom Verbrennungsplatz ging man nach Haus, ohne hinter sich zu sehen, denn die Seele des Toten war in der Nähe; man wagte nicht, in seinem Hause zu kochen, noch im Bett zu schlafen oder ehelichen Umgang zu pflegen. Um diesem ängstlichen und undurchführbaren Zustand ein Ende zu machen, wird man irgendwann einmal dazu übergegangen sein, nach einigen Tagen zum Verbrennungsplatz zurückzukehren, um die Gebeine zu sammeln und in die Erde zu betten, damit die Seele zur Ruhe komme. Alle Zeremonien wurden mit entsprechenden Anrufungen des Toten begleitet, von einstiger heftiger Totenklage sind die Klageweiber als Rückstand geblieben.

Die Toten haben die Bedürfnisse der Lebenden und erwarten von diesen ihre Befriedigung; vernachlässigt rächen sie sich, ihr Zorn wird gefürchtet, man hat Ursache, sich vor ihnen zu hüten. Da sie nun also in Besitz höherer Macht gedacht werden, so können sie diese auch zum Guten verwenden; daher betet man zu ihnen um Segen, im allgemeinen, oder um Besonderes, um Regen, Nahrung, Vernichtung von Feinden, vorzüglich aber um Söhne. Dem Hingegangenen (Preta, das bedeutet auch etwa Gespenst) opfert der Sohn Speise und Trank, Salbe und Gewand. Er braucht die Seele nicht erst herbeizurufen, sie ist in der Nähe. Der Opfernde gräbt eine kleine Grube und belegt sie mit Gras zum Sitz für die Seele, gießt Wasser hinein, damit sie vor dem Mahl sich wasche, nimmt mit dem Löffel einen Kloß von der zusammengerührten Speise und legt ihn in die Grube, der Seele zum Mahl, danach opfert er ihr ebenso Öl (zum Trunk?), Salbe, Wohlgerüche, vielleicht Haar, zuletzt Kleidung (ursprünglich doch wohl ein vollständiges Gewand, später in bloß markierendem Verfahren nur eine Wollflocke). Im ausgebildeten Ritual findet sich der Ahnenkult ausgedehnt auf Großvater und Urgroßvater; der Opfernde ruft nun die „Väter“ herbei: kommt, ihr Väter, auf euren tiefen alten Pfaden, gebt uns schönen Besitz, laßt uns Reichtum haben und unversehrte Mannen. Nach jedem Opfer dreht er sich weg, indem er den Atem anhält: die Väter haben sich erfreut, so murmelt er; mögen wir haben, Väter, davon wir euch spenden. Zuletzt verscheucht er die Seelen: geht weg ihr Väter, auf euren tiefen alten Pfaden; aber über einen Monat kommt wieder zu unserem Hause das Opfer zu essen.

Der Hingegangene weilt in der Nähe der Wohnung oder vielleicht unter der Schwelle. Die Seele mochte auch die Gestalt eines Vogels oder sonst eines Tiers oder einer Pflanze annehmen, oder eines Sterns. — Das Totenreich der vorvedischen Inder scheint unterirdisch gewesen zu sein. Eine abschüssige Bahn führt hinab; Yama, der Erstling der Gestorbenen, ist hingegangen die weiten, abschüssigen Bahnen, hat vielen einen Pfad erspäht; Yama ist der König im Totenreich, der Herr der Erde. Auf Furten kommen die Seelen hinüber über die weiten abschüssigen Bahnen; den Welten, da die Götter wandeln, werden die tiefen Pfade gegenübergestellt, auf denen die „Väter“ wandeln. In der Erde ist der Sitz der Väter, die Welt, da die Väter sitzen. Die Seelen gehen den furchtbaren Weg, auf dem Yamas vieräugige buntgescheckte Hunde ihnen auflauern. Die den Manen heilige Richtung ist Südost.

Mit der Zeit erfolgte ein durchgreifender Wandel in den Vorstellungen über den „Sitz der Väter“; er wurde auf eine höhere Stufe gehoben, in die Sphäre der seligen Götter, also aus dem Dunkel der Erde in den lichten Himmel. „Der Gedanke vom

Recht frommer Werke auf ihren Lohn verlieh den Wünschen den Charakter von Ansprüchen; dazu kam, daß der Bestattungsritus des Verbrennens neben dem des Begrabens zu dem Wege nach unten auch einen nach oben kennen gelehrt hatte.“ Für diese neuen Vorstellungen stehen uns reichere Quellen offen. Die Verstorbenen gehen den Vätern nach. Sie sind im Himmel gedacht, im dritten Himmel, wo die Lichtwelten sind, wo Geistesspeise und Sättigung, wo Freuden und Wonnen, wo Genuß und Genießen warten, wo des Wunsches Wünsche erlangt sind, dort gibt es nicht Krankheit, nicht Lahmheit, dort hofft man unsterblich zu sein. Herrscher im Reich der Seligen ist Yama, der Erstling der Sterblichen, der als erster in jene Welt einging; aber die Dahingegangenen verkehren nicht allein mit Yama, sondern auch mit den himmlischen Göttern, dem Gott Varuna, die Seligen sind Wagengenossen Indras und der Götter, dann wohl auch ihre Gelaggenossen, wenn Yama zusammen mit den Göttern unter schattigem Baume zecht, Soma trinken die einen, andre Honig oder geschmolzene Butter; Lieder und Flötenspiel erschallen dazu. Die Speise und der Trank, die Kleider und die Salben, den Verstorbenen bei der Bestattung gespendet, folgen ihnen in den Himmel; so folgen ihnen ihre guten Werke, ihre Opfer und frommen Gaben. Hoch am Himmel stehen, die reiche Opfergaben gespendet haben, die Rossespender weilen bei der Sonne; dem, der den Milchbrei den Brahmanen gab, wird vergolten mit Teichen von Butter, mit Ufern von Honig, mit Branntwein statt Wasser, voll von Milch, von Wasser, von saurer Milch: solche Ströme sollen dir alle fließen, honigsüß schwellend in der Himmelswelt, Lotusteiche von allen Seiten dich umgeben. Und viel Weibsvolk gibt es für die Seligen in der Himmelswelt. — Eine Hölle scheinen die vedischen Inder noch nicht ausgebildet zu haben; jedenfalls ist die Idee zu jener Zeit im Keime stecken geblieben. Wohl wünschte man seinen Feinden, den Missetätern, den Tod, man wünschte sie in die Grube, unter die drei Erden, in den Kerker, in das haltlose Dunkel. Inwieweit dabei ein Strafort vorgeschwebt haben mag, im Sinne einer Hölle, muß dahingestellt bleiben. Ein deutlicher Ansatz in solcher Richtung läßt sich nur im Bilde der in Blutströmen sitzenden, ihr Haar verzehrenden Sünder erkennen, die auf Erden einen Brahmanen beleidigt haben. So ist auch kein Gericht gedacht; auch ohne ein solches wissen die Götter Redliche und Falsche zu sondern und einen jeden an seinen Ort zu senden.

Die große Reform vollzog sich bei den Indern im Buddhismus. Schon im Kreise der Brahmanen war die Reflexion erwacht; die Selbstvernichtung des vedischen religiösen Denkens wird in das zehnte bis achte Jahrhundert gesetzt. Das einmal erwachte Nachdenken kam nun nicht mehr zur Ruhe; aber die reformatorische Tat und Neuschöpfung gehört dem großen Gotama Buddha, dessen Tätigkeit, er war um 550 geboren, etwa in die Jahre 520 bis 480 fiel. Es war im nördlichen Indien, an der Südseite des Himalaya, wo die Reform sich vollzog, die vorbereitende Denkarbeit der Brahmanen im westlichen Gangesgebiet, das entscheidende Wirken des Buddha im östlichen.

Die Brahmanen waren die Priester der vedischen Inder, eine zahlreiche und wichtige Kaste, Opferer und magischer Kräfte kundig, die Verwalter aller jenseitigen Seligkeit: denn sie waren die Wissenden. Dies transzendente Wissen aber wandelte sich in ein Denken über den Menschen und über die Welt, darin er lebt, über die Pole des Ich und des All, die Einzelseele (Atman), die eins ist mit der Weltseele (Brahman), dem Grunde alles Seins. Da ist von Göttern keine Rede, aber auch die

theoretische Spekulation steht nur in zweiter Linie, maßgebend sind die praktischen Gedanken vom Leiden alles Daseins im ewigen Kreislauf der Wiedergeburten, von sittlicher Vergeltung, vom Reinwerden des Geistes und einer Erlösung. Vertieft in dies Denken, ließen Brahmanen davon ab, nach Söhnen zu begehren, nach Habe oder weltlichem Heil zu begehren, und zogen als Bettler umher, es entstand ein überspanntes Asketentum, in Mönchsorden organisiert. Aus der Unersprießlichkeit eines Daseins, dem man nicht gelernt hatte, durch Arbeiten und Kämpfen um kampfeswerte Ziele einen Halt zu geben, ist man, getrieben von Überdruß an diesem Leben und von der Angst vor dem schreckenvollen Jenseits, hinausgeflohen, um der Welt entsagend Frieden und Zuversicht zu finden. Mehr noch die Reichen und Vornehmen als die Armen und Geringen, mehr noch Jünglinge, lebensmüde ehe sie gelebt, als Greise, die vom Leben nichts mehr zu hoffen haben, Frauen und Jungfrauen, verlassen ihre Häuser und legen das Mönchs- und Nonnengewand an.

So verließ auch Gôtama sein reiches Haus, verließ Weib und Kind, ging in den Wald und kasteite seinen Leib, bis er inne ward, daß Kasteiungen nicht zur Erleuchtung führen. Danach, in einsamer Nacht unter einem Baume sitzend, der seitdem der Baum der Erkenntnis heißt, ging er durch immer reinere Zustände der Selbstentäußerung seines Bewußtseins hindurch, bis das Gefühl allwissender Erleuchtung über ihn kam; er erkannte das „Leiden“ und erlebte seine „Erlösung“, die Erlösung durch Erkenntnis, nicht aber Erkenntnis der letzten Dinge, nicht unnütze Metaphysik, sondern Erkenntnis des Notwendigen. Danach ging er hin und verkündete die Lehre vom Leiden und von der Erlösung. Alle Körperlichkeit ist hinderlich, ist böse, ist Tod (Mara). Was immer der Mensch erfährt ist Leiden, Geburt, Alter, Krankheit, Tod, mit Unliebem vereint sein, von Liebem getrennt sein, nicht erlangen, was man begehrt. Das Leiden entsteht aus dem Daseinsdurst, der nach dem Naturgesetz des ewigen Werdens, Vergehens und Neuentstehens (des ewigen Weltfeuers und des ewigen Flusses der Dinge) jedes Ich von Ewigkeiten her und in Ewigkeiten hin durch immer neuen Tod und neue Wiedergeburt immer neue Gestalten annehmen läßt. Die Aufhebung des „Durstes“ erfolgt durch gänzliche Vernichtung alles Begehrens. Wer seinen Geist vom Reiche des Werdens völlig gelöst hat, der hat die Erlösung gewonnen, die Flammen sind in ihm erloschen; das ist seine letzte Geburt, der Eingang in den „Ort des Verlöschens“, das Nirvana. Es ist nicht das Nichts (das wäre ein metaphysischer und deshalb verbotener Gedanke), es ist das Freisein des Geistes von allem Haften am Vergänglichen. Wie der Buddhist in Siegesfreudigkeit dem Nirvana zustrebt, so findet er in ihm Stille, Ruhe, Frieden und Seligkeit; im Wald oder in einem der Gemeinde geschenkten Parke lebt er, im irdischen Paradiese, ein seliges Leben. Der „Vollendete“, der „höchste Buddha“ fand seine Erlösung in jener Nacht unter dem Baum der Erkenntnis, und er hat seine Seligkeit hienieden noch vierundvierzig Jahre genossen, als Lehrer und Vorbild für die wachsenden Jüngerscharen. Er trachtete nicht zu leben, er trachtete nicht zu sterben, zu seiner Zeit ist er hingegangen, wiederum in das Nirvana. — Einem jeden steht der Weg zur Aufhebung des Leidens offen, der heilige achtteilige Pfad, der da heißt: rechtes Glauben, rechtes Entschließen, rechtes Wort, rechte Tat, rechtes Leben, rechtes Streben, rechtes Gedenken, rechtes Sichversenken. So kann er ein „Erwachter und Erleuchteter“ werden (Buddha). Wer aber im Leben nicht dazu schritt, oder nicht dazu gelangte, das Nirvana zu gewinnen, dem bleibt der Trost (erst hier tritt die Spekulation

in die Rechnung ein), daß ihm in der unabsehbaren Kette der künftigen Wiedergeburten noch einmal die Gelegenheit zur Erlösung sich bieten werde. Auf dem Wege der Seelenwanderung wird er noch in mancher Gestalt neu erstehen — wie die Tat war, so wird der Lohn sein — als dies oder jenes Tier, als Mensch, vielleicht auch als gepeinigter Höllenbewohner, als Gespenst oder als irgend ein Gott; denn die Götter sind nicht abgeschafft, aber in Wesen und Wert herabgesetzt, nicht mehr unsterblich, und vor dem Buddha müssen sie sich neigen. Buddha diskreditierte den brahmanischen Opferkult, und die buddhistische Predigt liebte es, Religion und Ritus immer ethisierend, das wahre Opfer zu lehren, das unblutige, den Verzicht auf Freuden und Leiden der Vergänglichkeit. Selbst übte der Buddhismus keinen Gottesdienst; die halbmonatlichen Versammlungen der Mönche können als Kultus nicht gelten, höchstens die Verehrung der Gebeine des Buddha.

Wie der Stifter ein Asket war (bei aller Abwendung von den Kasteiungen der brahmanischen Asketen), so ist die höchste Heiligkeit an Askese gebunden, wenigstens an das „Hinausgehen", nämlich aus Hab und Gut, Familie und Freundschaft in den Wald. Ein Leben von täglich erbettelter Speise, gelbes Kleid und Bettelnapf die ganze Ausrüstung des Mönchs (Bhikkhu, das ist Bettler). Auch das Sichversenken hat asketisches Gepräge; es fehlt auch nicht ganz an Exzessen der Möncherei, den aus dem Primitivismus herübergeflüchteten „höheren Kräften", nämlich Halluzinationen, Suggestionen, Hypnotismus usf. bis zum Schweben. Wo aber die „Heiligen" Bettelmönche sind, da müssen auch Laien sein, um den täglichen Reisbrei zu geben, die Klöster zu bauen und für Nachwuchs auch der Gemeinde zu sorgen, sie heißen Verehrer. In regelmäßigem Verkehr mit den Heiligen haben auch sie sich mit den Ideen der Reinheit und der Erlösung erfüllt und viel von dem stillen und heiteren Geiste, dem inneren Frieden gewonnen, dessen Erringen der tiefste Beweggrund Gotama Buddhas gewesen war. Es liegt eine Ethisierung der Religion durch Wissenschaft vor; denn die unbedingte Anerkennung des Weltgesetzes der Kausalität muß doch wohl wissenschaftlich genannt werden. Von der buddhistischen Ethik haben wir hier nicht zu reden; immerhin sei auf ihre fünf Gebote verwiesen (kein lebendes Wesen töten, nicht an fremdem Eigentum sich vergreifen, nicht die Gattin eines anderen berühren, nicht die Unwahrheit reden, nicht berauschende Getränke trinken) und etwa auf die von den Bhikkhu aufgeworfene und bejahte Frage, ob denn ein König nicht regieren könne ohne Blutvergießen.[1])

Die Thraker bewegten sich in primitiven Jenseitsvorstellungen, die aber der Eigenart nicht entbehren. Unter den Thrakernamen einbegriffen wurden die an der unteren Donau wohnenden Geten. Herodot bekam Kunde über sie von den hellespontischen und pontischen Griechen, Joniern; was wir da lesen, ist auch „Natur gesehen durch ein Temperament". Verwandtes fand sich bei den südlichen Thrakern.

Die Geten verehrten einen Gott Zalmoxis; er haust in einer unterirdischen Halle oder Höhle, wo er als Herr der Toten im Kreise der verstorbenen Geten ein ewiges Gelage abhält. Einen Geten töten hieß „ihn zu Zalmoxis senden"; periodisch opferten sie, fragt mich nicht wie, einen durchs Los bestimmten Genossen als Boten an den Gott, ihm ihre Anliegen zu überbringen. Sterben hieß ihnen „übersiedeln", und zwar an einen besseren Ort, wo alles Guten die Fülle ist; so konnte es geschehen,

[1]) Inder: Nach Herm. Oldenberg, Religion des Veda 1894 und dess. Buddha ⁴1903.

daß einige Griechen an dem Herrn des seligen Gelages die Züge ihres Kronos wiederfanden. Sie glaubten demnach an eine Fortdauer nach dem Tode; insofern also glaubten sie nicht zu sterben, sondern, wenn einer starb, so sagten sie, er ist zu Zalmoxis eingegangen. Herodot verstand, sie glaubten an Unsterblichkeit.

Von Stämmen der südlichen Thraker heißt es, daß sie die Verstorbenen unter Scherzen und in Freudigkeit begrüben, weil sie nun so vielem Leid entronnen in reiner Glückseligkeit sich befänden; um das neugeborene Kind aber setzten sie sich im Kreise und beklagten es, was es im Leben nun alles zu erleiden haben werde — der pessimistische Rückschlag der jenseitigen Glückseligkeit. Von andern wird berichtet, daß sie beim Tode eines Stammesgenossen ihm opferten (schlachteten) und den Leichenschmaus in der Form eines Freudenmahles feierten; denn der Verstorbene werde wiederkehren. Die Wiederkehr muß als Rückkehr ins Leben, aber in einer anderen Gestalt, gedacht gewesen sein; denn jene pontischen Griechen glaubten darin die pythagoreische Seelenwanderung wiedererkennen zu müssen. Es fällt auf, daß in der Überlieferung (außer in ganz später und hangreiflich getrübter) nirgends eine Seele unterschieden wird, sondern immer nur von den Personen schlechthin die Rede ist, daß „sie" nicht sterben, zu Zalmoxis gehen, wiederkehren. Wir wissen, das Erscheinen des Verstorbenen, sei es seines Eidolon oder seiner Psyche, in der eigenen oder in anderer Gestalt, einer Pflanze, eines Tieres, eines Menschen, ist Urglaube.[1])

Auch bei den Griechen müssen wir die Urvorstellungen voraussetzen, wie man sie überall so oder so gewendet antrifft; finden wir sie doch in den geschichtlich helleren Zeiten wieder auftauchend, bald im Volksglauben, bald in künstliche Gedankengewebe eingeschlagen. Die Seele des Verstorbenen entschwebt als Hauch in die Luft. Sie wird ein Stern, oder sie wohnt auf einem Stern; die Seelen wohnen auf dem Mond. Die Seele schwebt um das Grab, um die Mordstelle. Im Tod löst sich vom Toten seine Gestalt (sein Eidolon). Das Totenreich ist unten, wo die Toten ruhen, die bereits die Mehreren sind. Das Gelage der Toten wird auch bei den Griechen so alt gewesen sein wie das Gelage der Lebenden; die Vorstellung ist unabhängig von der Art der Nahrung und des Getränkes, ob Wasser, Met, Bier oder Wein, es folgt dem Toten. Als was einer stirbt, das bleibt er; wer im Leben ein Starker und Herrischer war, der bleibt es auch dort, er wohnt und zecht mit den Göttern, im Licht. — Die ägäische Kultur hat in langsamer Entwicklung im zweiten vorchristlichen Jahrtausend die „kretisch-mykenische" Blüte gezeitigt. Die den Toten gewidmete Sorgfalt, die Fülle der Beigaben, die Erhabenheit der fürstlichen Grabbauten, alles bezeugt, daß auch jene Geschlechter die primitive Unfähigkeit teilten, sich in die Tatsache des Todes zu schicken; ihre Vorstellungen aber vom Leben nach dem Tode verschweigen die Denkmäler. — Nachlebsel der Uranschauungen möchte man noch eher bei Hesiod suchen als bei Homer; in der Tat scheinen solche in den „Geschlechtern" oder „Weltaltern" zu stecken, freilich schon umgestimmt durch jüngere Denkweise. Gegeben war dem Dichter der Totenkult und damit die Vorstellung vom Fortleben, sei es unterirdisch, oberirdisch oder überirdisch gedacht. Unterirdisch hausen die Abgeschiedenen

[1]) Thraker: Herodot IV 93—95. V 5; die anderen Quellen bei Rhode, Psyche 1894, 319 ff., 325, 1. Ich glaubte die thrakischen Jenseitsvorstellungen in ihrer Selbständigkeit geben zu sollen, gelöst aus dem Zusammenhang, in welchen Rhode sie gestellt hat. Wegen Herodots *ἀθανατίζοντες* vergleiche Bernhardy zu Suidas v. *Ζάλμοξις*.

des silbernen Geschlechts; ihres sterblichen Ursprungs ungeachtet leben sie wie Götter, als Selige. Die andere Vorstellung, von gelegentlicher Rückkehr der Toten an die Oberwelt, ursprünglich um Vernachlässigung oder Kränkung zu rächen, haben sittlich fortgeschrittenere Zeiten gemildert, sie haben aus egoistischen Rachegeistern ins Allgemeine wirkende Rächer des Unrechts und Hüter des Rechts gemacht; so läßt Hesiod die Abgeschiedenen des goldenen Geschlechts auf der Oberwelt verkehren, als unsichtbare Hüter der Menschen und zugleich als Segenspender. — Nachlebsel finden sich auch bei Homer. Gleich die Grundvorstellung der Psyche, die Hauchseele. Im Tode ausgestoßen und heimlos geworden, flattert sie hinaus in die Luft. Hatte aber der Bestattungsritus die Vorstellung einer Unterwelt erzeugt, so mußte die Seele dem Körper in die Tiefe folgen; solange der Körper aber nicht nach dem Ritus bestattet ist, flattert die Seele ruhelos auf der Oberwelt. Wenn aber Homer das Totenreich lieber in den fernen Westen verlegt, wo die Sonne in Nacht versinkt, jenseits des Okeanos, so bleibt auch dies in alten Geleisen. Ebenso das Eidolon. Noch andere, grausigere Uranschauungen ragen in das homerische Gedicht herab: die Menschenopfer bei der Leichenfeier des Patroklos, der Bluttrunk der Seelen in der Hadesfahrt des Odysseus; die Rache, welche die Erinyen unter der Erde an den Meineidigen nehmen, indem sie die im Eide ausgesprochenen Selbstverwünschungen wahr machen. Die auch ursprüngliche Vorstellung eines Fortlebens im Kreise der seligen Götter malte der griechische Mythus nur in der Form der Entrückung Lebender; sie wurde bevorzugten Menschen, Verwandten der Götter zuteil, dem Ganymed, dem Tithonos und anderen. Näher geht uns die Entrückung nach dem fernen Lande der „Hinkunft" an, dem Elysium, wie Homer es nennt. Er setzt dorthin, neben anderen Ungenannten, den Rhadamanthys, den Menelaos, Hesiod aber eine Anzahl der Helden des thebanischen und trojanischen Kriegs (die Gefallenen gingen in den Hades hinab); jene entrückte Zeus aus dem Kreis der Menschen an die Grenzen der Erde, da wohnen sie sorglos auf den „Inseln der Seligen", am Okeanosstrom, als selige Heroen; dreimal im Jahre trägt ihnen der Acker. Die Ausmalung des Wunschlandes fällt zusammen mit der des goldenen Zeitalters unter Kronos' mildem Zepter.

Daß in der Stille eine sittliche Entwicklung bei den Griechen schon früh im Gange war, lehrten uns bereits einzelne Symptome. Die wurzelverwandte Reform der Jenseitsgedanken (beides beruht in demselben eindringenderen Denken) setzt bei Homer kräftig ein. Er kennt kein Einwirken der Seele auf das Reich des Sichtbaren, daher auch keinen Totenkult. Er läßt die Eidola in das ferne westliche Schattenreich entweichen, von wo keine Wiederkehr ist; die Überlebenden brauchen keine Angst vor Revenants zu haben, brauchen sie daher auch nicht mit Speis-, Trank- oder sonstigen Opfern zu versöhnen. Darum darf Homer ein Befreier heißen. Wohl gibt es auch für Homer, und gerade für ihn, ein Nachleben im Diesseits, aber kein gespenstisches, sondern ein lichtfrohes, im Liede. Die Abgeschiedenen sind aus ängstigenden Gespenstern durch die Kunst zu erhebenden Idealen geworden. In der homerischen Reform trat das neue Ferment zuerst bedeutend auf den Plan. Seit dann die jonische Regsamkeit Hebel um Hebel ansetzte, um Erkenntnis der sichtbaren Welt zu gewinnen, war für die alte Seelen- und Göttermythologie kein Platz mehr. Die Aufklärung zerschlug und zerrieb die Überlieferung. Sokrates, auf der Suche nach einer rationalen Ethik, öffnete den Weg für Platon. Platon begann als Dichter; aber der Dunst seiner tragischen und dithyrambischen Jugenddichtung zerging ihm vor dem Blick der

Sokratesaugen (ὥσπερ εἰώθει ταυρηδὸν ὑποβλέψαι πρὸς τὸν ἄνθρωπον Phäd. 117 b). Beim Tode des Meisters verlobte er sich, in dessen Stelle tretend, der Arbeit am Menschen (Apol. 39 cd, Preuß. Jahrb. 1889, 707). Er gründete die Akademie als eine Hochschule, welche durch wissenschaftliche Erziehung, nämlich durch Erziehung im wissenschaftlichen Denken, Staatsbürger bilden sollte, vor allem aber Staatslenker, die des Namens würdig wären. Diese praktische Aufgabe blieb dem Sokratiker vorzüglich wichtig. Und er schuf die Wissenschaft, indem er sie in der Logik gründete. Die Körperwelt ist wandelhaft, die Sinneswahrnehmung ist unzuverlässig: wo gibt es Wahrheit, darin die Seele Ruhe fände und das Leben Heil? Prot. 356 d. e. Phädo 84 a. Seinen Ankergrund findet das Denken nur in sich selbst, findet der denkende Mensch allein in seinem eigenen Bewußtsein, niemand anderem darf er unkritisch glauben Phädr. 244—257. Phädo 83 a. Im eigenen Bewußtsein findet er die Begriffe, an denen die Dinge teilhaben. Aus dem letzten Grundbegriff (der Idee des Guten, dem platonischen Symbol des Weltgesetzes, wie immer wir sie uns interpretieren mögen, als die Zweckmäßigkeit oder die Gesetzmäßigkeit selbst oder wie sonst) entfaltet sich die Wissenschaft in Ethik und Physik. In der Idee ist „Wahrheit", in ihrer Anschauung, in der Wissenschaft, ist „Seligkeit". Das ist die Grundüberlegung der platonischen Logik, die vor allem eine Erkenntnistheorie und Wissenschaftslehre war. Daher müßte man zunächst eine Kritik der Seele erwarten; in der Tat scheint Plato gelegentlich anzudeuten, daß, was wir Seele und Geist nennen, in den seelischen und geistigen Funktionen bestehe; im Gastmahl hat Plato die persönliche Unsterblichkeit scharf geleugnet (208 b). — Wir übergehen die Weiterentwicklung der Wissenschaft im Altertum. In der Zeit des Hellenismus rangen Stoizismus und Epikureismus um die Herrschaft; beide waren auf das Diesseits gerichtet, jener allegorisierte alles Mythische, dieser sah eine Hauptaufgabe in der Befreiung des Menschen von der Jenseitsangst. — Die Wissenschaft stand neben dem Leben. Und dies scheint immer noch homerisch gesinnt. Die attischen Grabreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts, in ihrer stillen Weise voller Gefühl, ja rührend innig, vergegenwärtigen nicht den Tod, sondern verewigen das Leben, nicht ohne die menschlich natürliche Wehmut. In andrer Art, aber ebenso unmittelbar, bringen uns die Redner ihr Athen nnd ihre Athener nahe. Nun, der thukydideische Perikles, in seinem Epitaphios auf die im Kriege Gefallenen, hat für die Tapferen kein Wort von jenseitigem Lohn, für die Hinterbliebenen kein Wort von Wiedersehen. Erwähnt ein Redner einmal den Hades, so tut er es mit dem Vorbehalt „wenn es im Hades dergleichen gibt". Ähnlich die Grabschriften; in der Mehrzahl gehören sie zu den bei Einigen so verschrieenen „ohne Hoffnung", sagen wir ohne Wahn und ohne Anmaßung. Es fehlt nicht laute Klage. Vielen genügte ja wohl die urwüchsige sardanapalische Lebensweisheit „Iß, trink, genieße das Weib, denn morgen bist du tot"; moderner, zivilisierter klingt die Sache in dem Wahlspruch, den der pompejanische Kaufmann in sein Atrium setzte „Verdienst und Vergnügen" (Overbeck, Pompeji[4] 1885, 435 übersetzt: „Gewinn ist meine Freude". Zu Lucrum Gaudium vgl. pecuniae et corporis gaudia, Sall.). Anderen Grabschriften fehlt nicht der tröstliche Ausblick auf ein gutes Andenken und, echt platonisch, auf ein Fortleben in Kindern und Kindeskindern — Plato selbst würde hinzusetzen „und in Nachwirken".

Aristophanes spottete der frommtuenden Mysten, die doch selbst „den Jakchos des (ungläubigen) Diagoras sangen" (Frösche 320). Und die Aufgeklärten von Prota-

goras bis Lucian wurden nicht müde, die Hadesphantastik zu verhöhnen. Also gab es doch Jenseitsglauben und gab es Mysten. Allerdings, trotz Homer und der Wissenschaft sind die Urgedanken am Leben geblieben, zuerst nur in einer populären Unterströmung, die aber bald wieder zutage trat, anfangs nur hier und da, in kleinen Sprudeln; dann aber, vermählt mit dem Hauptstamme der Wissenschaft selbst, gewann sie Stärke und eine Art Tiefe, um schließlich in der Kaiserzeit das Feld zu behaupten. Einen mächtigen Helfer fand die Reaktion in der griechischen Phantasie. Wir müssen aber der Wahrheit die Ehre geben und gestehen, daß der Urglaube nicht bloß trotz Homer, sondern durch Homer selbst sich erhalten hat, durch Homers eigene Phantasie. Wohl hat er die Toten aus dem Bereich der Lebenden gebannt, aber nicht in den ewigen Strom des Werdens und Vergehens, sondern in ein Reich zwar des Nichtgreifbaren, insofern Wesenlosen, aber doch wieder Sichtbaren. Die negative Vorstellung ist durch poetische Anschauung doch wieder positiv geworden im westlichen Reich des Hades; so wurde es möglich, daß der Märchenheld Odysseus lebend bis an den Eingang des Nachtreiches gelangte und mit den durch Bluttrank zum Bewußtsein Zurückgekehrten Zwiesprache pflegte. — Zäh haften Gebräuche. Was der Urglaube an sepulkralen und sonst superstitiösen Gebräuchen gezeitigt hatte, das erhielt sich trotz Homer, vor allem der Ahnenkult an den Gräbern der alten Fürsten- und Adelsgeschlechter. Indem aber einerseits die Helden der Sage als Heroen verehrt, andererseits immer neue fiktive Ahnen (Eponymen, Archegeten) geschaffen wurden, so kam ein neuer Heroenkultus in Blüte, stets gefördert durch das delphische Orakel. Der sich zusehends erweiternde Kreis nahm Ökisten neugegründeter Städte in sich auf, Gesetzgeber, Dichter, Athleten, fürs Vaterland gefallene Krieger; schließlich hatte die liberale Austeilung des Heroencharakters seine Entwertung zur Folge, echte Heroen mußte man schon, um sie auszuzeichnen, als Götter begrüßen, wenn jeder beliebige Verstorbene, wie es schließlich herauskam, Heros heißen durfte. Die Heroen wurden im Tode noch wirkend gedacht, ihre Geister gingen um, rächten erfahrene Kränkung, Versäumnis ihres Kults, stifteten Schaden; umgekehrt, wenn versöhnt, konnten sie Segen bringen, Hilfe in Krankheit, Krieg und aller Not, galten wohl als Schutzpatrone einer Stadt. Diese Ortsheiligen standen dem Volk im ganzen näher als das homerische Götterpatriarchat auf dem fernen Olymp. — Entsprechend finden wir im geschichtlichen Griechenland den Totenkult in allgemeiner Übung, mindestens als anständige Sitte. Wie er auf der Voraussetzung beruht, daß die Seelen weiterleben, so ruft er diesen Glauben selbst immer neu hervor. Neben der alten Gespensterfurcht bestand auch eine freundlichere Auffassung, die in sittlich gereifteren Zeiten und Verhältnissen, z. B. in Athen, mehr in den Vordergrund trat, die Auffassung des Verstorbenen als eines wohlwollenden Schutzgeistes und des Totenkultus als eines traulichen Verkehrs. Die Sitte des Totenkults bezeugen zahlreiche Grabmäler, durch die bloße Tatsache ihrer Errichtung, wobei von dem besonderen Sinne ihrer Bildwerke abzusehen ist; ebenso die weißgrundigen attischen Lekythen, sie überdies durch ihre graphischen Darstellungen der Besuche und Darbringungen am Grabe. — Superstitiös waren auch die Gebräuche der Mantik, der Kathartik, der Mystik, die alle zum Seelenglauben Bezug haben. Der Seher sagte auch dies, welcher Gott, welcher Dämon, welche Seele gekränkt sei und Sühnung heische. Die rituale Reinigung erlöste den Mörder von dem Rachegeist, der ihn verfolgte. Die Mysterien von Eleusis, erwachsen im Kult von Göttern der Erde, welche die Keimstätte der Saat und die

Ruhestätte der Toten in sich beschließt, im Dienst der Olympierin Demeter und der zwischen Olymp und Hades wechselnden Kore, diese Mysterien versprachen den Reichtum, wie ihn die Gottheiten des Ackerbaues ihren Dienern in das Haus senden, darüber hinaus aber, was zur Hauptsache wurde, ein seliges Los im Jenseits; nur die Geweihten dürfen hoffen, im Hades wahrhaft zu leben, für die Ungeweihten steht dort die Sache übel. Wieweit die eleusinische Verkündigung Glauben fand, ist schwer auszumachen. Tatsächlich wurden die Mysterien zu einem athenischen Staatskult erhoben, mit viel Gepränge gefeiert, und eine wachsende Zahl ließ sich weihen, nicht bloß Athener, denn die Weihen standen jedem Menschen offen, den nicht rituale Unreinheit überhaupt von allem Kult ausschloß.

Soweit war wohl von einem Fortleben die Rede, aber die den Göttern eignende Unsterblichkeit im strengen Sinne des Wortes hatte damit noch keine Geltung für die menschliche Seele. Vorbedingung hierzu war eine schärfere Scheidung zwischen Leib und Seele und die Überzeugung von einem selbständigen Dasein der letzteren. Ein solches schien erwiesen nicht bloß durch Erscheinungen im Traum oder durch die Ohnmacht, sondern vorzüglich durch die Ekstase, wie sie in den nachhomerischen Jahrhunderten, zumeist auf dem fetten Boden des Dionysosdienstes, ausgiebig geübt wurde. Hieran schließt sich die besondere Vorstellung, daß die Seele zeitweise den Körper verlassen, in jede Ferne, auch in das Jenseits, schweifen und Nachricht von dort bringen könne. Die sonach eines selbständigen Daseins fähige Seele, ohnehin den Göttern verwandt, schien nun auch an deren Unsterblichkeit teilzunehmen. War bei der Urvorstellung vom Gelage Verstorbener mit Göttern zwischen Körper und Seele überhaupt noch nicht unterschieden worden, und schloß der Entrückungsglaube eine Trennung der Seele vom Körper aus, so wurde das Merkmal der Unsterblichkeit nun gerade erst bei der Trennung der Seele vom Leib bedeutend. Wenn so die Seele göttlicher Art und unsterblich war, so folgte leicht auch das andere, daß sie, als unabhängig vom körperlichen Sein, auch vor der Geburt schon war, daß sie mithin ewig sei wie auch die Gottheit. Solches Denken arbeitete mit den Elementen des Urglaubens, aber was es daraus gestaltete, ging weit darüber hinaus, war nur möglich auf Grund einer wir müssen sagen wilden Ehe des Entgegengesetzten, nämlich des phantastischen Mythus und der wissenschaftlichen Logik. Kaum war die Logik zu Eigenleben erwacht, da überschatteten sie die Flügel des wiedererstarkten Mythus, und sie brachte sonderbare Kinder zur Welt, einige mit Tauben-, andere mit Fledermausflügeln, alle mit verträumten Augen. Die Verkünder der Lehre nannte das Altertum Theologen; nun, diese Theologie wurde wissenschaftlich. Und die Wissenschaft hüllte sich in den Talar des Priesters. Doch bleibt in jedem Einzelfalle zu prüfen, wie weit das Mythische eigentlich, wie weit es uneigentlich gemeint war, ob nicht eine der mannigfach abgestuften Möglichkeiten von Halbbewußtheit vorliegt.

Ihre Wiege und bleibende Heimat besaß diese Seelenlehre in der orphischen Mystik, wie sie im sechsten vorchristlichen Jahrhundert hervortrat. Man kann nicht gerade sagen, daß sie zu einem gleichmäßig entfalteten hochragenden Baume heranwuchs, eher läßt sie sich einem kriechenden Unkraut vergleichen, welches einen schönen Rasen durchwächst, hierhin und dorthin einen Trieb entsendend und dabei in allerlei bunten Farben schillernd. Aus den wilden Orgien Thraziens leitet man ihren Ursprung her, mehr bürgerlich gesittet erscheint sie bei den Griechen. Früh hat sie bei den Westgriechen sich mit dem Pythagoreismus verbunden, das Orphisch-

pythagoreische bildet eine kaum zu sichtende Masse. In Athen fand die Orphik eine feste Stätte, doch wirkte sie durch alle Länder griechischer Kultur, überall in das geistige Leben sich eindrängend und von ihm Vorteil ziehend. So erhob sich über dem groben Ritualismus orphischer Geschäftskatharten eine sublime Erlösungslehre von solcher Werbkraft, daß sie im zweiten Jahrhundert der Kaiserzeit im Kampf der Religionen um den Thron der Weltreligion mit ringen durfte und weit darüber hinaus tiefgreifenden Einfluß behielt.

Orphiker haben eigene „Offenbarungen" gedichtet, vorzüglich eine Niederfahrt des Orpheus in die Unterwelt; aber wir kennen sie hauptsächlich nur aus ihren Verwendungen in der theologischen und theologisierenden Literatur (die Moralisten erkannten früh die Brauchbarkeit des orphischen Tones für eindringliche Predigt), sowie aus der wissenschaftlichen und der satirischen Polemik. Es wäre ein aussichtsloses Beginnen, den Gesamtkomplex der orphisch-pythagoreischen Psychologie harmonistisch in ein wohlkonstruiertes System glätten zu wollen; es muß genügen, die innerlich ja von einem Grundgedanken getragenen, aber aus heterogenen Elementen erwachsenen und dazu ungleich und selbst widersprechend ausgewachsenen Vorstellungen in eine leidliche Übersicht zu bringen, wobei nicht alle Einzelheiten erwähnt werden können. Beweggrund zum Ganzen ist das ewige praktische Bedürfnis des Menschen, einen befriedigenden Ausgleich zu finden zwischen dem sittlichen Elend des in das Leben gestellten Menschen und seiner Anlage auf ein reines Dasein. Deshalb ist das Triebrad der ganzen Veranstaltung die kathartische Methode, die rituale, hier durch die orphischen Weihen vermittelte Reinigung; wenn die also „Reinen" stillschweigend als die Gerechten gesetzt wurden, etwa wie bei Theognis der Geburtsadel als Seelenadel, so schoben die orphisierenden Dichter und Philosophen den Reinen die Gerechten unter. Der Grundgedanke der jenseitigen Buße ist, daß die Unreinen in ihrer Unreinigkeit liegen („im Kotfluß"); als steigernde Strafmittel dienen Feuer, Pech und Schwefel und raffiniert ausgedachte Foltern. Wie aber Orpheus dem dionysischen Kreis angehört, so ist auch das Elysium der Reinen und Heiligen ein bacchisches, ewige Trunkenheit. Die Menschenseele aber ist ein Teil der Weltseele; aus ihrer ätherischen Heimat in der Stunde der Geburt in den Erdenleib getreten wie in ein Gefängnis, oder in ein Grab, wird sie im Tode daraus befreit und kommt zu den Inseln der Seligen oder je nachdem in den Tartarus. Das gilt aber nur für die Guten und die ganz Schlechten. Die Mittelwertigen müssen zu wiederholter gründlicher Reinigung den „Kreis der Geburt" (der Palingenesie) durchlaufen, das will sagen, während 10000 Jahren zehnmal je ein Erdenleben und eine Bußzeit im Hades, zusammen von je 1000 Jahren, durchmachen. Nach Ablauf jedes Jahrtausends trinken sie aus dem Lethequell Vergessenheit des Vergangenen, um dann ein neues Leben zu wählen. Von den Mittelwertigen, die im unterirdischen Reinigungsort büßen, wird noch eine Sonderklasse abgezweigt. Die Besseren (relativ Besten), nämlich Vaterlandsverteidiger, Priester und Sänger, Philosophen, königliche Wohltäter der Menschen, sie dürfen in einem eigenen Himmelsraum, der auch Elysium genannt wird, seliger Ruhe pflegen, ohne deshalb der Wiedergeburten enthoben zu sein. Die mythischen Straf- und Ruheorte werden dann noch in die Sphären der Kosmologie eingeordnet: das Leibesleben verläuft auf der Erde; die Seele entweicht in die Luft, deren unterer Teil, die schwere trübe Atmosphäre, nun als Hades und Purgatorium dient; davon wird eine obere Region als die Hadeswiesen gesondert; höher folgt die Sphäre des Mondes, der jetzt Elysium wird;

die höchste und äußerste Sphäre, der feuriglichte Äther, ist erst der Himmel der Gottheit, dorthin kommen die ganz Geläuterten, zurück also in ihre Heimat, die sie vor einer Jahrmyriade verließen.

Einen Auszug aus der pythagoreisch-orphisch beeinflußten Literatur, in dem besonders die Seligkeitsschilderungen berücksichtigt werden sollen, die der vorläufigen wie der ewigen Seligkeit, beginnen wir mit Pindar (Ol. II; Threnoi). Die Seele stammt von den Göttern; der Leib verfällt dem Tod, lebend bleibt nur die Seele. Unter der Erde büßt sie alle Schuld mit unanschaubarer Qual im finsteren Tartarus. Die Gerechten aber, die gern ihre Eide hielten, leben mit den Unterweltsgöttern mühelos, leidlos: die Sonne leuchtet ihnen während unserer Nacht, in Auen mit roten Rosen gelegen ist ihr Garten voll schattender Weihrauchbäume und goldener Früchte; sie ergötzen sich mit ritterlicher und musischer Kurzweil, jegliche Frucht gedeiht dort, und das Räucherwerk ihrer Altäre verbreitet Duft über den lieblichen Ort. — Wenn Persephone die Buße für die „alte Schuld" annimmt, so dürfen die Seelen im neunten Jahre das Tageslicht wiedersehen; aus ihnen werden starke und weise Könige, der Nachwelt heißen sie heilige Heroen; die aber in dreimaligem Leben oben und unten die Seele sich schuldlos bewahrten, gehen den „Weg des Zeus" zum Schlosse des Kronos auf der Insel der Seligen, welche die Lüfte vom Okeanos umspielen; Goldblumen leuchten an herrlichen Bäumen und aus dem Wasser, mit Kränzen davon umwinden sich die Seligen; dort ist Rhadamanthys Beisitzer des Kronos. Peleus und Kadmos weilen dort, den Achill brachte seine Mutter dahin. — Der dichtende Philosoph Empedokles bezeugt die ätherische Heimat der ewig lebenden Seelen; er nennt sie Dämonen. Für Frevel, wie Mord und Meineid, müssen sie drei Myriaden Horen fern von den Seligen umherschweifen, um im Laufe der Zeit in den Gestalten aller möglichen sterblichen Geschöpfe geboren zu werden. Er schildert dann mit Bitterkeit, wie Äther, Meer, Erde, Sonnenlicht und wieder Äther mit der armen Seele Fangball spielen, einer sie dem andern zuwerfend, weil keiner sie mag (Fragm. 115 bei Diels Vorsokratiker S. 217). — Den Äther, welcher der Sitz der Götter, ja die Gottheit selbst ist, nennt auch der philosophierende Dichter Euripides als den Ort, dahin die Seelen der Verstorbenen gehen. Diese Anschauung hat im Athen der perikleischen Zeit schon so sehr Fuß gefaßt, daß in der offiziellen Grabschrift auf die bei Potidäa Gefallenen gesagt werden konnte: der Äther hat die Seelen aufgenommen, die Leiber die Erde (CJA. I n. 442). — Der Komiker Aristophanes, in den Fröschen (137—163 = 181—459), mischt Orphisches und Eleusinisches. Dionysos selbst tritt die Hadesfahrt an; er kommt an einen abgrundtiefen See, über den ihn der greise Fährmann setzt; nachdem eine Region der Schlangen und andrer Ungeheuer passiert ist, kommt er an den orphischen Kotfluß, darin die Büßer liegen, die Frevler gegen Eltern und die Meineidigen, endlich in die Gegend der Seligen. Er hört Flötenmusik, unter hellem Tageslicht sieht er in Myrtenhainen selige Scharen sich bewegen, das sind die Geweihten, sie wohnen nächst Plutons Palast. Der Chorgesang der Mysten ist eleusinisch gefärbt, sie singen der „Soteira", der Demeter und dem Jakchos. Die Lust der Seligen ergeht sich in Tanz, der selbst die Alten mit fortreißt; doch spürt man auch Bratenduft.

Wir wenden uns sofort zu Platon. Dem griechischen Dichter lag das anschauende Denken im Blute. Seine aus dem Bewußtsein des Menschen entwickelte messerscharfe Logik wurde so nicht bloß Psychologie, sondern Psychomythologie; und

in der Sprache der pythagoreisch-orphischen Mystik fand die sittliche Gesinnung der sokratisch-platonischen Philosophie den für Jahrtausende packendsten Ausdruck. Aber aus den pompösen Falten des Epoptengewandes schaut überall — gewiß nicht der theatralische Talar eines „Priesters der Wissenschaft", sondern der schlichte Rock des denkenden Menschen, oder in anderem Bilde zu sprechen, durch das farbenschimmernde Gewölk der Mythen bricht überall die Sonne der Logik und leuchtet zugleich das angezündete Licht der Arbeit in der Akademie.

Der Keimpunkt von Platons Logik, das Gewinnen der Begriffe im eigenen Bewußtsein, ist auch der Keimpunkt seiner Psychomythologie. Was kein Lehrer zuvor in die Seele hineingebracht hat, das wird durch methodisches Fragen in ihr geweckt, wie aus einem Schlummer, Lernen ist „Wiedererinnerung" dessen, was die göttlich unsterbliche Seele in ihrer himmlischen Präexistenz, in zahlreichen Metempsychosen auf der Erde, und in den Zwischenzeiten im Hades „erfahren" hat (Meno Kap. 14f. 20f.). Der Gegensatz von Sinneswahrnehmung und Ideendenken erhält sein Gleichnis im Gegensatz von Körperwelt und Jenseitswelt. Das Reich „dessen, das man nicht sieht" (τὸ ἀειδές) findet Plato etymologisierend im „Hades" vorgedeutet (Gorg. 493b. Phäd. 79a—81a). Also, die Sinneswahrnehmung gibt nur trübe Vorstellungen, im Ideendenken ist Wahrheit, die nackte Seele sieht die nackte Wahrheit. Als Kronos noch die Welt regierte, da wurde vor dem Tode jedes Menschen das Gericht über ihn gehalten, von Lebenden über den Lebenden; als dann aber Zeus zur Regierung kam, verordnete er, daß hinfort das Gericht erst nach dem Tode stattfinden und daß auch der Richter ein Toter sein solle, damit nackte Seelen die nackten Seelen richteten; so erst würden sie gerecht richten, weil unbeirrt durch Körper, Kleider, Stand des zu Richtenden, aber auch unbeirrt durch die eigenen, immer trüben Sinnesorgane, Auge, Ohr usf., die wie Schleier vor der Seele sind (Gorg. 523).

Das Ideendenken (die „Schau" der Idee Phäd. 84a, b, Symp. 210e) wird projiziert in den Himmel und zugleich in die Präexistenz und die Postexistenz; einmal geschieht das bloß metaphorisch, ein andermal mythologisch: die vom Körper befreite Seele wird in den Himmel zurückgekehrt die Ideen wieder rein schauen wie einst vor der ersten Geburt. Da nun ferner auch die Ethik in der Logik ihren Grund hat, so ergibt sich die Kongruenz von Wissenschaftlichkeit und Sittlichkeit, analog dem mystischen Gleichsetzen der Begriffe Geweiht und Gerecht: der wissenschaftlich Denkende ist der „zur Seligkeit bestimmte Gerechte", der Unwissenschaftliche aber der „zu den jenseitigen Strafen verdammte Ungerechte". — Die Seele schwebte oben unter dem Himmel, sie (nun wieder das um die Erforschung der Dinge bemühte Denken) durchgeht den ganzen Himmel, ordnet (wissenschaftlich) den Kosmos, bis sie (jetzt die zur Sinnenwelt hingezogene) entfiedert hinabstürzt und sich an einen Körper klammert, in dem sie Wohnung nimmt. Wenn unter dem Himmel die heraklitische Welt des Werdens ist, so muß ein etwaiges „Höheres", wie es Plato im eleatischen Sein fand und als die Idee bestimmte, so muß es im „überhimmlischen Raume" zu Hause sein. Um sich an dessen Schau zu ersättigen, fahren die schwebenden Seelen im Gefolge der Götter (die als Herren der unterhimmlischen Dinge auch unter dem Himmel wohnen) hinauf zum Scheitel der Himmelswölbung; die Götter treten durch das Opaion hinaus zur Schau in das „Gefilde der Wahrheit", die Seelen aber, behindert durch ihr schwieriges Gespann Mut und Begierde, Lenker ist die Vernunft, vermögen bestenfalls den Kopf des Lenkers durch die Öffnung in den überhimmlischen Raum zu bringen,

andere können nur gerade ab und zu einen Blick hinauswerfen, die übrigen müssen verzichten (auf das Ideendenken, und sich mit bloßen Vorstellungen begnügen). Welche Seele das wahre Sein erschaut, bleibt in der Höhe schweben, die anderen stürzen entfiedert herab und verbinden sich mit Leibern; die am meisten schaute wird ein Philosoph, die nächste ein König oder Krieger, die folgende ein Politiker oder Geschäftsmann, die vierte ein Gymnast oder Arzt, erst an fünfter Stelle — man beachte das — kommt der Seher und der Myste, dann noch der Poet und der Mimet, der Handwerker und der Landmann, der Sophist und der Demagog, an neunter und letzter Stelle der Tyrann. In ihre Heimat in der Höhe gelangt die Seele erst nach einer Jahrmyriade zurück. Früher gewinnt ihre Flügel nur die Seele des aufrichtigen Philosophen und des akademischen (nämlich des philosophisch denkenden) Lehrers wieder; wenn sie binnen dreitausend Jahren dreimal das Leben in Philosophie erwählt haben, so kehren sie zuletzt wieder beflügelt zur Schau der überhimmlischen leuchtenden Schönheit zurück. Von denen, die sich nicht zum Ideendenken erhoben haben, kommen die einen in die unterirdischen Straförter, die andern jedoch in einen himmlischen Läuterungsort, beide auf tausend Jahre, dann wählen sie sich beide ein zweites Leben (Phädr. Kap. 23—28).

Das Lohnende des Ideendenkens gegenüber der bloßen Vorstellung verkündet auch der Phädo, er in besonders breiter Mythologie (*διασκοπεῖν τε καὶ μυθολογεῖν* 61e). Dies ist das Studium der Philosophie, Lösung der Seele vom Körper 67d. 80e; im Tod wird es vollkommen erreicht Kap. 8—13. Wie danach die Palingenesie verwertet wird Kap. 15—17, und die Präexistenz Kap. 18—22, das dürfen wir hier übergehen, wichtig aber ist uns die Eschatologie Kap. 57—63. In das Schema eines sphärisch-geozentrischen Weltsystems wird eine phantastische, vielmehr metaphorische Psychokosmographie hineingezeichnet 108d—111c. Wir Menschen glauben auf der Erdoberfläche zu wohnen, da wir doch auf dem Boden großer Eintiefungen uns befinden (gleichsam riesiger Erdbrüche; sie sind die Vorläufer der nicht minder metaphorischen „Höhle“ Rep. 514. Die drei Sphären der mythischen Kosmographie im Phädrus, Erde, Himmel, Überhimmel, sind hier im Phädo um eine Stufe heruntergeschoben: Erdmuldensystem, Erdoberfläche, Himmel). In den Erdmulden sammeln sich die Wasser zu Meeren und Flüssen, alles Land aber ist zerfallen und zerfressen. Unser Luftmeer, durch das wir Sonne, Mond und Sterne nur trüb sehen (so etwa — der sinnreiche Dichter unterbaut das Gleichnis mit einem neuen Bild — als wohnten wir auf dem Meeresboden und sähen die Himmelslichter nur durch das Meerwasser), unser Luftmeer ist für die „wahren“ Bewohner der „wahren“ Erde (der Erdoberfläche) ihr Meer; deren Atmosphäre aber ist der reine Äther unter dem „wahren“ Himmel, in welchem sie die Himmelslichter sehen wie sie wirklich sind. Dort auf der wahren Erde sind alle Farben viel reiner und leuchtender als hier unten, das Weiß weißer als Gips oder Schnee, und es gibt dort mehrere und schönere Farben als wir hier je gesehen haben. Entsprechend wunderbar ist dort der Pflanzenwuchs, ebenfalls Gebirg und Gestein, die dortigen Steine sind glätter, durchsichtiger und schönfarbiger als unsere teuren Edelsteine Sarder, Jaspis, Smaragd, die nur Bruchstückchen jener sind; denn dort ist das Gebirg nicht zerfallen und vom Wasser zerfressen wie bei uns. Gold und Silber liegt dort gediegen zutage und schmückt die Erde, die eine Schau ist für selige Beschauer. Sie leben in gesundestem Klima ohne Krankheit, langlebiger als wir, und der Abstand ihrer Sinnesschärfe von der unsrigen ist wie der zwischen Erde

und Äther. In ihren Hainen und Tempeln wohnen wirklich Götter, die Menschen verkehren wirklich mit den Göttern (vgl. 69c. 81a) und ihre übrige Seligkeit ist dementsprechend. — Mit jenem Erdmuldensystem wird auch die Unterweltstopographie in Zusammenhang gebracht, der die Erdkugel durchbohrende Tartarus und die Unterweltsflüsse. Die meisten Seelen Verstorbener kommen an den acherusischen See, um dort eine bestimmte aber verschieden bemessene Zeit zu bleiben; da gibt es Wiedersehen und Austausch der Erlebnisse. Danach werden sie hinausgesandt zur Wiedergeburt. — Aus der Gerichtsschilderung 113dff. heben wir nur die Verheißung für die Besten hervor: die ausgezeichnet heilig gelebt haben, werden aus der „Erdmulde" befreit wie aus einem Gefängnis, sie kommen nach oben in die reinen Wohnungen auf der „wahren" Erde; die aber durch Philosophie (Wissenschaft) gründlich Geläuterten leben (im Ideendenken) „körperlos" in alle Zukunft und kommen in noch schönere Wohnungen, deren Schönheit zu schildern nicht leicht ist. Hierauf gründet sich die im Phädo so oft ausgesprochene „Hoffnung", die heiß erstrebte reine Vernunft im „Jenseits" rein zu gewinnen 63f. 67f. 70a. 114e (die Hoffnung auch z. B. bei Pindar, Plat. Rep. 331a).

Jede neue Jenseitsschilderung bringt neue Variationen des Themas. Im Staat weiß unser göttlicher Lügenprophet (Ist kein Lucian da, daß er ihn stäupe?), er weiß nach dem Bericht eines Augenzeugen und Boten aus dem Jenseits, des vom Tode auferstandenen Pamphyliers Er, des Armenios Sohn, nicht bloß von dem einen Tartarusschlund, sondern von zwei Erd- und zwei Himmelsschlünden zu erzählen, zwischen deren Mündungen die Totenrichter sitzen; die Gerechten gehen zur Rechten und fahren in den einen Himmelskamin hinauf, die Ungerechten zur Linken in den einen Erdschlund hinunter; nach tausendjähriger Reise, auf der die einen Gesichte von unsäglicher Schönheit, die andern viel Ungemach gesehen und erlebt haben (jede Guttat wird zehnfach belohnt, jede Schuld zehnfach gebüßt, in jedem Jahrhundert einmal; besonders gutes oder schlimmes Verhalten gegen Götter und Eltern, sowie Selbstmord, werden extra berechnet), kommen sie jeder aus dem entsprechenden Zwillingsschlund wieder heraus (nur wenn ein unheilbarer Sünder heraus will, da brüllt der Höllenrachen, und er wird unter Martern zurückgeschleudert), rasten sieben Tage auf der Wiese, erleben manches Wiedersehen und erzählen sich von ihren Erlebnissen, um dann zu neuer Wanderung aufzubrechen, diesmal zur Spindel der Ananke und den Parzen; dort wählen sie sich das Los für das nächste Leben, wobei denn der Philosoph wieder am besten fährt (Rep. 614).

Endlich der Timäus läßt, allem früheren zuwider, die Seelen nicht von Ewigkeit her, sondern geschaffen und (dies als Voraussetzung der Anamnese) vom Schöpfer selbst unterrichtet sein. Statt jener „Befiederung" tritt ein neues Bild ein: er schuf die Seelen in der Zahl der Sterne, teilte jede Seele einem Stern zu und wies ihr von dort aus die Natur des Alls. — In der ersten Geburt kamen alle als Männer zur Welt. Wer nun seine bestimmte Zeit gerecht gelebt hat, kehrt auf seinen Stern zurück und führt dort ein seliges Leben; andernfalls wird er bei der Wiedergeburt ein Weib; bessert er sich dann noch nicht, so wird er ein Tier, und so fort, bis er der Sinnlichkeit Herr geworden, die ursprüngliche Reinheit wiedergewinnt (41dff.).

Die platonische Logik ist den Epigonen nicht so eingegangen wie die aus populären und mystischen Vorstellungen entwickelten Phantasiebilder Platos. So ist

es gekommen, daß der Gipfel der Reform in seiner Wirkung umschlug in einen wahren Atlas der Reaktion.

Aus dem pseudoplatonischen, aber das Platonische benutzenden Dialog Axiochos sei nur die wieder zwiefache Seligkeit hierhergesetzt. Die eine unten im Hades: reiche Ernten von allerlei Frucht, Quellen reinen Wassers, Wiesen und bunte Blumen, Akademien und Theater, Chortänze und Konzerte, Symposien und automatisch bediente Schmäuse, dazu Schmerzlosigkeit, temperiertes Klima, sanfte Sonnenstrahlen; die Geweihten haben den Vorsitz (371). Die andere Seligkeit im Himmel: aus dem Gefängnis des Leibes befreit, gewinnt die göttlich unsterbliche Seele ein mühe-, leid- und alterloses Leben in stillem Frieden und Heiterkeit, in wissenschaftlicher Betrachtung der Natur im Angesicht der Wahrheit (370) — das Ideal eines Gelehrtenlebens.

Wir müssen uns Beschränkung auferlegen und vieles übergehen. Der platonisierende Stoiker Posidonius, Ciceros Lehrer, bedeutet einen Knotenpunkt im Weiterwachsen der pythagoreisch-orphischen Phantasien, ein Staubecken, von dem viele Kanäle ausgehen und die Kaiserzeit im Sinne jener Spekulationen befruchten sollten. Zwei Griechen der Kaiserzeit lassen wir zu kurzem Worte kommen (sie hätten weit mehr zu sagen), den ehrlichen Plutarch und den schlimmen Lucian.

Plutarch, in seiner Divina commedia (de sera numinis vindicta cap. 22) zeichnet, auch er nach der Schilderung eines Wiedergekehrten, in den unermeßlichen Weltraum Treiben und Leiden der abgeschiedenen Seelen. Unter den Sonderräumen tritt der Ort hervor, wo Dionysos zu den Göttern heraufgekommen sei und wo er später die Semele heraufgeführt habe. Der allgemeine Charakter des Ortes entspricht der herkömmlichen Typik des Seligenlandes, aber in dionysischer, vielleicht orphischer Abtönung: das nach unten sich erweiternde Chasma (sein Schema mit der Scheitelöffnung erinnert an den Himmel in Platons Phädrus, wiederum an den römischen Mundus und das Pantheon) ähnelt den „bacchischen Grotten"; mit grünen Pflanzen und Blumen geschmückt, voll berauschenden Duftes ist es belebt von freundlich miteinander verkehrenden Seelen; rings herrscht bacchische Lust, Spiel und Lachen.

Aus den „Wahren Geschichten" Lucians exzerpieren wir unter Weglassung der hineingewürzten Satiren eine Reise zu den Inseln der Seligen und der Verdammten, in solcher Form eine Parodie der Jenseitsphantasien, wie sie damals im Schwange waren; das Gemälde von der Insel der Seligen ist wieder ausgemalt nach Art der saturnischen Zeit, aber karikiert im Stil der Wunderländer in den griechischen Romanen. Düfte verbreiten sich von der Insel wie vom glücklichen Arabien, Düfte von Rosen, Narzissen, Hyazinthen, Lilien und Veilchen, Myrrhen, Lorbeer und Weinblüte. Sie hat ruhig strömende klare Flüsse, blumige Wiesen, Wälder, man hört Singvögel, und im leisen Winde tönen melodisch die Zweige. Auf der Insel herrscht Rhadamanthys. Die Stadt der Seligen ist golden, ihr Boden Elfenbein, die Mauer smaragden, die sieben Tore aus je einem Stück Zimmetholz, die Tempel Beryll, die für Hekatomben ausreichenden Altäre sind Amethystmonolithen. Die Stadt umfließt ein hundert Ellen breiter Strom von schönster Myrrhe, die Badehäuser sind Glas, das Brennholz Zimmet, das Badewasser erwärmter Tau. Die Seligen selbst sind körperlos, haben aber Bewegung und Stimme. Die Weinstöcke bringen alle Monate Früchte, die Obstbäume noch öfter, in einem Monat zweimal; die Ähren tragen pilzförmige Brote, an vielen Stellen quillt Wasser, Honig, Myrrhen aus dem Boden, Milchflüsse gibt es sieben, Weinflüsse acht. Das Gelage der Seligen ist vor der Stadt im elysischen Gefild, eine

schöne Wiese an schattendem Waldesrand, das Lager von Blumen. Aufwärter sind die Winde. Weinschenke sind überflüssig, denn rings stehen gläserne Bäume, die tragen statt der Früchte Trinkbecher jeder Art und Größe; wer zum Gelage kommt, pflückt ein oder zwei Becher und stellt sie neben sich, sie füllen sich von selbst. Auch Kränze und Salben braucht's nicht; die Singvögel fliegen mit Gesang über das Gelage hin und lassen Blumen aus ihren Schnäbeln herabschneien. Wolken ziehen Myrrhen aus den Quellen; über dem Gelage stehend und von den Winden leise gestrichen lassen sie wie feinen Tau träufeln. Zum Mahl werden die Gedichte Homers gesungen, die Chöre sind Knaben und Mädchen unter Leitung weiland berühmter Musiker, wie Arion und Anakreon; es folgt ein zweiter Chor von Schwänen, Schwalben und Nachtigallen, zuletzt flötet der ganze Wald seine Melodien, die Winde singen vor. Zum Frohsinn aber tragen am meisten zwei Quellen bei, aus denen zum Beginn des Gelages alle trinken, die Quelle des Lachens und die Quelle der Lust.

Zum Beschluß kehren wir noch einmal zu den Grabschriften zurück, die schließlich doch manche der Wünsche aussprechen von der Art der Hoffnungen, die uns soviel beschäftigt haben. Der Gedanke der Sorge um die Zurückgebliebenen erscheint, ein junger Arzt erbittet vom verstorbenen Meister fernere Unterweisung. Die Hoffnung auf ein Wiedersehen, als Volksglaube von Plato bezeugt, Phäd. 68a, kommt vor. Auf das Gericht wird öfter angespielt, natürlich ist nur von Lohn für Frömmigkeit, Keuschheit und Tugend die Rede und von Seligkeit im Elysium, mit den Frommen im Elysium, mit den Heroen. Der Glaube an Unsterblichkeit spricht: du bist nicht gestorben, sondern an einen besseren Ort übergesiedelt; auf den elysischen Gefilden (so wird einem siebenjährig gestorbenen Mädchen nachgerufen) springst du fröhlich herum zwischen Blumen, da ist weder Frost noch Hitze, weder Hunger noch Durst, nicht einmal Sehnsucht nach dem Leben, so lebst du glücklich im reinen Licht wahrhaft nahe dem Olymp. Die Seelen treten ein in den Reigen der Sterne, gehen in den Himmel, in den Äther, werden mit den Göttern sein. Die Erde möge zu Seiten des Ruhenden Blumen wachsen lassen wie die Blumen Arabiens und Indiens. Totenführer, Bote der Persephone, ist Hermes, aber auch sie selbst ist Führerin zu Rhadamanthys; ein Gott ist es, der einen in den Reigen der Sterne einführt; einen jeden führt sein Gott, auch im Tod, wenigstens die Eleusinierin Hierophantis führt Demeter. Wasser der Erquickung, frisches Wasser für die drüben Durstenden, ist ein häufiges Gebet; gebe dies, heißt es, Aïdoneus, Osiris, Isis.[1])

---

[1]) Griechen: E. Rhode, Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen 1894; [3]1904 (mit reicher Literatur und eingehendem Register); ders., Griech. Roman [2]1900, 279, 3 Höllenfahrten. Ferner A. Dieterich, Nekyia, Beiträge zur Petrusapokalypse 1893. E. Maaß, Orpheus 1895, 247 Aus den Apokalypsen. E. Norden, Vergils Äneis Buch VI 1903 Einleitung: Die Eschatologie des sechsten Buches und ihre Quellen (Posidonius). Zu nennen bleibt noch C. M. Kaufmann, Jenseitshoffnungen der Griechen und Römer nach den Sepulkralinschriften 1897; Forschungen zur monumentalen Theologie I Sepulkrale Jenseitsdenkmäler der Antike 1900. — Attische Grabreliefs: Nachweise bei v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst im Altert. [2]1903, 172. 213. 245. Lekythen: eb. 179. 215. 253. — Platons Mythik: Kant, Krit. d. reinen Vernunft 1781, 313f. Herm. Cohen, Zeitschr. f. Völkerpsychol. u. Sprachwiss. IV 1866, 403. Paul Natorp, Platos Ideenlehre 1903, 35f. und oft. Der Tenor der platonischen Dialoge ist im ganzen pure prosaische Logik oder so durchsichtige Metapher, wie die Mäeutik, die Erotik und Erosmythologie. Die Möglichkeit einer gewissen Halbbewußtheit auf Platons Seite lasse ich offen; stutzig machen aber doch Äußerungen wie Phädr. 275b *ῥᾳδίως σὺ Αἰγυπτίους καὶ ὁποδαποὺς ἂν ἐθέλῃς λόγους ποιεῖς*, oder

Die Römer. Die römische religio, wie sie im Totenkultus spricht, ist niemals aus dem Stande des Urglaubens herausgetreten. Das konnte aber nicht verhindern, daß die Gebildeten, unter Führung der Griechen, von solchem Urglauben sich innerlich frei machten, wie ein Lukrez. Freilich sind sie danach durch die Spekulation derselben Griechen auch wieder verführt worden.

Die technische Bezeichnung für Totenopfer, parentatio, beweist den Ausgang des Brauches vom Ahnenkult. Inferi parentes, di parentes, sind eigentlich die Geister der verstorbenen Erzeuger, im weiteren Sinne die der Voreltern, der Ahnen, endlich aller Verwandten. Sie werden über dem Hause waltend gedacht im Guten wie im Bösen, Vatermörder und andere Frevler gegen die Familie sind ihnen verfallen. Auf die privaten und staatlichen Totenfeste gehen wir nicht ein, nur des Kultusgebrauchs der Lemurien sei gedacht: um Mitternacht hatte der Hausvater unter gewissen Zeremonien schwarze Bohnen neunmal auszuwerfen, als Opfergabe für die irrenden Seelen (Lemures), um sie fernzuhalten. Auch Larvae, die in der Literatur als unterirdische Quälgeister und oberirdische Spukgeister gehen, waren ursprünglich wohl nur solche Seelen; nicht anders die wütenden Furiae.

In der Unterwelt gibt es Götter, Di inferi, wie Veiovis (ein unterirdischer Juppiter), daneben Orcus, auch Göttinnen treten auf. Bei den Di manes kann man schwanken, ob da mehr an jene unterirdischen Götter gedacht sei oder an die Totengeister. Die Pflichten der Hinterbliebenen gegen die Abgeschiedenen werden unter den Jura deorum manium begriffen; die Gräber stehen als Eigentum der Unterirdischen unter dem Schutz der Di manes. Mit der Kaiserzeit traten die Di manes an die Stelle der Di parentes; sie wurden auch spezialisiert auf die Abgeschiedenen bestimmter Familien (z. B. infernos Silanorum manes invocare Tac. ann. XII 14). In den Grabschriften der Kaiserzeit werden die Gräber typisch den Dis manibus geweiht, davon getrennt wird das Grabmal dem darunter Bestatteten gewidmet. Seltener ist die unmittelbare Beziehung der Di manes auf die Verstorbenen.

Hier ein paar Proben römischer Spekulation, deren Abhängigkeit von der orphisch-pythagoreisch-platonisch-stoischen auf der Hand liegt. Varro glaubte in den Di manes die Lares familiares wiederzuerkennen (ursprünglich Flur-, dann auch Haus-

---

Dinge wie die Einführung des ganzen Dialogs Phädo als ein *διασκοπεῖν τε καὶ μυθολογεῖν* (ein *διαλέγεσθαι* im platonischen Sinn, aber mit mythischem Einschuß: in logischer und zugleich in mythisierender Behandlung über die „Reise ins Jenseits" diskutieren; die Gegenüberstellung der zwei Termini gibt dem zweiten eine Prägnanz, welcher Heindorfs confabulari nicht gerecht wird), oder wie die allegorische Deutung des *Ἅιδης* auf das *ἀειδὲς* und *ἀόρατον* (jedenfalls stempelt das wie beiläufig zwischengeworfene Wort *τὸ ἀειδὲς δή λέγων* Gorg. 493b den Hadesmythus zu einem Bild des Ideendenkens). Dann die immer neu geprägten und miteinander unvereinbaren Bilder zur Veranschaulichung des Unzureichenden der Sinneswahrnehmung und des Befriedigenden des Ideendenkens: die Sinne, Augen und Ohren, als Schleier vor der Seele, im Gegensatz zum Klarsehen der „nackten" Seele (Gorg.); deren Einkerkerung im Erdenleib im Gegensatz zum Schauen in die Gefilde der Wahrheit (Phädr.); das trübe Sehen aus der Tiefe der Erdmulden im Gegensatz zum Schauen der Himmelslichter (wie sie „wirklich" sind) auf der „wahren" Erde (Phädo); die „Höhle" im Staat. Für meine Stellungnahme zum Problem der platonischen Mythen fiel ins Gewicht, daß ich ihnen als Mytholog gegenüber trat und daß ich mir meinen grundlegenden Begriff von Platos Gedankenwelt nicht wie die meisten am Phädo holte, sondern am Gastmahl, das in seiner unzweideutigen Sprache die unsterbliche Seele rund leugnet (v. Sybel, Platons Symposion ein Programm der Akademie 1888. Über das Dichterische in Plato vgl. noch m. Gedanken eines Vaters zur Gymnasialsache 1903, 63 und die Zeitschrift Das humanistische Gymnasium 1904, 133f.).

geister), die er zugleich den „Genien“ und den „Heroen“ gleichsetzte; als Wohnung wies er ihnen die sublunare Luft an, unterhalb der nur den reinsten Seelen vorbehaltenen flammenden Sonnen- und Ätherspháre. Eine weitergehende, bei Apuleius vorliegende Systematisierung setzt den Namen Lemuren für die aus dem Körper geschiedenen Seelen. Wer nun mit der Gottheit versöhnt als Hausgeist über den Nachkommen waltet, heißt Lar familiaris; die aber zu ihrer Buße als heimlose Seelen schweifen müssen, den Schlechten zum Schaden, den Guten leere Schreckbilder, das sind Larven; Lemuren unbestimmter Qualität heißen Di manes. — Von Posidonius erscheint auch Vergils Unterweltsdichtung im sechsten Buch der Äneïs abhängig. Außerhalb des Acheron bleiben die Unbegrabenen; im Vorhades weilen alle Klassen vor ihrer Zeit Gestorbener, die dort den Rest der ihnen zukommenden Zeit aushalten müssen. Im inneren Hades werden drei Örter unterschieden. Der Tartarus mit den mythischen und typischen Büßern, dort für die Ewigkeit gefesselt. Das Elysium, liebliche Haine in heiterem Licht mit eigener Sonne und eigenen Sternen, die Seligen beschäftigt mit palästrischen Spielen, andere mit Reigentänzen und Gesang, Orpheus spielt dazu; Helden stehen müßig, wie ihre Waffen, Wagen und Lanzen, die Rosse grasen; aber unter duftendem Lorbeerhain durch das Gehölz gleitet hinaufwärts der Eridanus, sieht man Schmausende, eine weiße Binde um die Stirn geknüpft, Päane singend; das sind die fürs Vaterland fielen, keusche Priester, fromme Sänger (darunter Musäus), große Erfinder einschließlich der Entdecker auf geistigem Gebiete, endlich königliche Wohltäter der Menschen. Im Lethetal aber versammeln sich die Vergessenheit trinken, um im Kreis der Geburten in neue Leiber einzugehen; dieser Abschnitt schließt mit einer Heldenschau, welche ebenso wie Dido im Vorhades oder die Troerschar im Elysium den besonderen Absichten des augusteischen Dichters dient. — Von Vergil wieder geht ein Hauptkanal der Jenseitspoesie weiter, zunächst, immer tiefer ebbend, durch die letzten römischen Dichter, bis er nach langer Zeit in Dante noch einmal zu mächtiger Hochflut anschwillt.

Der Grundton der römischer Grabschriften ist auf Ruhe in Frieden gestimmt, aber auch Elysium, Himmel und Göttergemeinschaft wird erhofft.[1])

Die Juden. Auch die Urvorstellungen des hebräischen Volks sind nicht direkt überliefert, sie müssen erschlossen werden; ihre Unausrottbarkeit erlaubt den Versuch.

Wie überall, so ist auch hier auf der ersten Stufe von Kultur Ahnenkultus vorauszusetzen. Die Pflicht des Ahnenkultus den Söhnen einzuprägen, scheint die ursprüngliche Absicht des Gebotes „Ehre Vater und Mutter“ gewesen zu sein. Auf dem Ahnenkult ruht die Kraft der Drohung, die Sünden des Vaters an den Kindern zu rächen; denn die Vernichtung der Söhne entzieht dem Vater den Kult, das will sagen, seinen Unterhalt drüben. Daher auch die ängstliche Sorge, Söhne zu hinterlassen, und die Pflicht des Bruders, dem kinderlos Verstorbenen Söhne zu erwecken, die ihm den Kultus ausrichten.

---

[1]) Römer: Roschers Lexikon: Steuding, Artikel Inferi, Manes. Rapp, Art. Furiae. Birt, Art. Genius. Ihm, Art. Junones. Wissowa, Art. Lares (besonders S. 1888f), Larvae, Lemures; ders., Religion und Kultus der Römer 1902 S. 187 Unterwelt und Totengötter. Jus manium: Marquardt-Wissowa, Römische Staatsverwaltung III 1885 S. 307ff. Zu Orcus vgl. R. Peter bei Roscher, Art. Orcus, und Rud. Hirzel, Der Eid 1902 S. 153. — Norden, Vergilius Äneis Buch VI 1903. Zu den Grabschriften: Cholodniak, Carmina sepulcralia latina 1897.

Die Seele ist Luft, Wind, dem aus Erde geformten Menschen blies Jahwe den Lebensodem in die Nase. Wiederum ist die Seele im Blut, das Blut ist das Leben, die Seele; sie entflieht im entfließenden Blut. Die Verstorbenen wurden begraben, in der Tracht des Lebens, im Hause, im Garten, in Höhlen, auf Höhen, unter heiligen Bäumen. In der Familiengruft wohnen die „zu ihren Vätern Versammelten" im Kreise der vorangegangenen Familienglieder. Darüber hinausgehend bildete sich die Vorstellung eines allgemeinen Totenreiches, eine Zusammenfassung nicht der Gräber, sondern der Toten; die Scheol dachte man im tiefsten Grunde der Erde, sonnenlos, aus ihr gibt es keine Rückkehr. Die Toten führen ein Schattenleben, ein schattenhaftes Weiterleben ihres einstigen Lebens; sie erscheinen im Traum; der Wissende vermag die Geister zu beschwören, wie die kundige Frau zu Endor; sie erscheinen in der Gestalt, die sie im Leben trugen, Samuel als alter Mann im Mantel; sie sprechen, aber ihre Stimme ist klanglos. Die Verstorbenen nehmen teil am Ergehen der Lebenden, sie haben Macht zu nützen und zu schaden. Sie haben die Bedürfnisse der Lebenden; sie zu befriedigen ist die Aufgabe des Totenkultus, nämlich: die Leiche begraben oder wenigstens bedecken, geflossenes Blut bedecken, am Grabe dem Toten einen Trunk bieten, und ihm Brot brechen, Speisen auf das Grab setzen, an seinem Mahle teilnehmen, seine Habe ihm wenigstens zum Teil verbrennen oder sonst mitgeben, den Verstorbenen anrufen, ihm fasten, für ihn Haar und Bart scheren, sich den Körper blutig ritzen, sich das Haupt schlagen, sich Asche oder Erde aufs Haupt streuen, sein Gewand zerreißen und den Sak anlegen (der eine primitivere Tracht gewesen sein muß). Wir kennen diese Gebräuche nur als Trauersitten, verständlicher aber sind sie als Bestandteile des einstigen Totenkultus. — Weiter gingen die Gedanken nicht, von einer Seligkeit ist nicht die Rede, außer durch Entrückung Lebender, wie des Henoch, des Elias, von dem, als dem selig Fortlebenden, dann auch angenommen werden konnte, daß er wiederkommen würde; auch das späte Buch Esra IV läßt den fingierten Verfasser zuletzt zu seinesgleichen (in locum similium eius) entrückt werden. — Dem Entrückungsmythus parallel geht der mythische Baum des Lebens; er hat die Zauberkraft, daß der Genuß seiner Früchte unsterblich macht und ewiges Leben verleiht.

Wir haben hier nicht zu fragen, wie früh die jahwistische Reform einsetzte und von wo sie ihren Ausgang nahm; jedenfalls waren es die Propheten, welche den fruchtbaren Keim successiv zur Entwicklung brachten. Die prophetische Reform vollzog sich seit der Periode, in der auch die hebräische Literatur anhob, der Königszeit. Durch Jahrhunderte zog sich der Kampf gegen den heidnischen Kult, wohl auch gesteigert bis zur grundsätzlichen Bekämpfung des Kultus überhaupt: nicht soll man mit Opfern Gott bestechen, sondern in gerechtem Wandel seinen Geboten gehorchen. Dies war wenigstens die Idee, so formalistisch die Gerechtigkeit bisweilen auch verstanden wurde. Strenge Durchführung des Jahwismus hätte zur Abstellung nicht bloß des Ahnenkultes, sondern auch seiner zu Trauergebräuchen abgeschwächten Riten führen müssen; tatsächlich wird Deut. 26, 14 nicht bloß der Brauch des Totenopfers, sondern auch ein Verbot desselben erwähnt, untersagt wurden auch die Selbstverletzung, die Haarschur als Trauerzeichen, sowie Totenbeschwörung und Totenbefragung (14, 1. 2. 18, 11. 12). Im übrigen begnügte sich der Jahwismus die Teilnehmer an den Trauergebräuchen (die im Grunde genommen einen heidnischen Kult ausübten) für unrein, d. h. für zeitweilig unfähig zu erklären, am Jahwedienst teilzunehmen; unbedingt galt der Grundsatz für Hohepriester und Nasiräer, sie durften überhaupt nicht

trauern, auch nicht um Vater und Mutter. Was nun das Gebot der Kindespflicht betrifft, so haben Goethe und Wellhausen, nicht ohne Widerspruch, aber auch nicht ohne Zustimmung zu finden, in den „zweiten Tafeln“ Exod. 34 den ursprünglichen Dekalog erkannt. Darin fehlt das Gebot Vater und Mutter zu ehren; in dem vermuteten alten Sinn, als Verpflichtung zum Ahnenkult, konnte es in der jahwistischen Gesetzgebung keine Stelle finden; denn wenn der Jahwekult wie den Baalsdienst so auch den Ahnenkult lang genug neben sich dulden mußte, so konnte er ihn doch nicht zur Pflicht machen. Der Dekalog Exod. 20 ist prophetisch, das will sagen, er ist auf dem Wege, die Religion zu ethisieren; er beschränkt die Sakralgesetzgebung auf die ersten Gebote, er dehnt die Sabbatruhe auf die Sklaven aus, und er reiht das Gebot die Eltern zu ehren ein, nun aber nicht als Gebot des Ahnenkultus, sondern der Sittlichkeit. Der jahwistische Israelitismus, ganz erfüllt vom Ernst der Aufgabe des Lebens, hat grundsätzlich keinen Raum für Jenseitsphantasien, für Auferstehung, für Seligkeit in Paradiesen. Diese Seite des echten Jahwismus vertreten in hellenistisch-römischer Zeit noch Jesus Sirach, Buch Tobit, die Sadduzäer und der fromme Simeon Luk. 2, 29.

So ganz folgerichtig ist der Jahwismus freilich kaum je durchgeführt worden; die Urvorstellungen erhielten sich wie überall als Unterströmung, die nur auf günstige Zeit warteten, um wieder hervorzutreten und neue Kraft zu gewinnen. Die günstige Zeit schafften nicht zum wenigsten die Welteroberer mit dem unleugbaren Unheil, das sie über die Menschen brachten, mit der Trostlosigkeit und Weltmüdigkeit, in die sie viele Menschen tatsächlich stürzten. Bei allem Glauben doch zu kleingläubig, um sich in dieser Not zurechtzufinden, gerieten die Menschen auf den Ausweg, die allem Anschein nach hienieden versagte Gerechtigkeit und Glückseligkeit im Jenseits zu suchen. Das gerade unter dem Druck gereifte sittliche Denken diente dazu, den sich wieder hervorwagenden und sich vielleicht auch von draußen her anbietenden Urvorstellungen neue Kraft einzuflößen. Handhaben bot der Jahwismus selbst in der von ihm geduldeten Vorstellung vom Schattenleben in der Scheol. Und wer etwa darauf verfiele, aus gewissen Ähnlichkeiten zwischen der hebräischen Scheol und dem homerischen Hades auf gleichartigen Ursprung und gleichgerichtete Meinung zu schließen, daß nämlich die Scheolidee nicht primitiv, sondern reformatorisch und eine gewollte Abschwächung des Ahnenreiches und Ahnenkultus sei, der müßte doch zugeben, gerade wie man es gegenüber dem homerischen Hades tun muß, daß damit der Phantasie immer noch zu viel Spielraum und der phantastischen Geisterwelt ein Asyl, nach Umständen eine Hintertür offen blieb. Solche Vorstellungen sind natürlich ein schwankendes Spiel der Dichterlaune, widerspruchsvoll. Wenn der König von Babel gestürzt wird, gerät die Scheol in Aufregung, die Schatten begrüßen ihn bei seiner Ankunft Jes. 14, 9; die Schatten selbst werden in Beben versetzt Hiob 26, 5. Dagegen eb. 14, 21 ist der Tote ohne Gefühl: kommen seine Kinder zu Ehren, er weiß es nicht, sinken sie herab in die Unterwelt, er gewahrt sie nicht; nur über sich selbst fühlt seine Seele Schmerz. Die auslösende Kraft, die den Phantasien die Tür wieder öffnete, fand sich in der messianischen Hoffnung. In allen Unterdrückungen erhielten sich die Israeliten die Hoffnung auf Herstellung des Reichs, als einer Herrschaft Jahwes in Frieden und Wohlstand; auf die Wandlungen der Reichsidee ist hier nicht einzugehen, nur auf die von ihr ausgelösten Gedanken, ewiges Leben, Auferstehung, Vergeltung, mag dabei nun mehr an Teilnahme am theokratischen Zukunftsstaat gedacht sein oder

mehr an Belohnung individueller „Gerechtigkeit“. Die Exile haben diese Gedanken herausgebracht. Das Reich wird diesseitig sein und sein Leben ewig. Wenn das „Ich“ in den Psalmen die Gemeinde ist, so wird von ihr gesagt, daß sie kein Ende haben wird 16, 10. 49, 15. Wenn die Teilnehmer am Reich nach Jes. 65, Zach. 8, 4 ein fabelhaft hohes Alter erreichen, so werden sie nach Jes. 25, 8 überhaupt nicht sterben: vernichten wird Jahwe den Tod für immer (Ewiges Leben lag den alten Völkern im Sinn. Adam hätte ewig leben können Gen. 2, 17; andererseits vermöchte er ewig zu leben, äße er vom Baume des Lebens 3, 22.) Die aber beim Anbruch des Reichs bereits gestorben waren, sie können nur teilnehmen, wenn sie zuvor vom Tode auferstehen, um dann auch ihrerseits an dem immer diesseitig gedachten Reiche teilzunehmen. Stehen denn aber Tote auf? der Israelitismus hatte es verneint; jetzt wurde doch öfter die Frage aufgeworfen. Bin ich ein Gott, der töten und lebendig machen kann? Kön. II 5, 7. Wenn der Mensch stirbt, lebt er dann wieder auf? Hiob 14, 14 (vielleicht nur Verneinung in Frageform). Manches Wort ist nur bildlicher Ausdruck, wie die Vision Ezech. 36, eine Art Totenbeschwörung in Masse, Bild für die Idee der „Auferstehung des Volkes“. Auch Jes. 26, 14 ist vielleicht nur Bild, jedenfalls nur Wunsch, zur Mehrung des geschwächten Volks „möchten meine Leichen auferstehn“. Zu beachten ist Makkab. II 7 wegen der dort als Trost im Martyrium erhofften fleischlichen Auferstehung. — Mit den Hoffnungen für die Gerechten verbanden sich Drohungen gegen die Unterdrücker und die Untreuen, mit einem Wort die Gottlosen. Nach der eigentlich israelitischen Vorstellung sollte die Vergeltung sie im Leben treffen; seit man hieran zweifelte, mußte auch den Gottlosen die Auferstehung angesagt werden, aber zum Gericht. Solange Jerusalem als Mittelpunkt des Reiches galt, mußte auch der Ort der Verdammnis dort gesucht werden. Dazu erschien das Tal Hinnom geeignet, in dem einst dem Moloch lebende Menschen verbrannt wurden; der Mensch in Feuerflammen wurde zum Typus der Verdammnis. Oder man verlegte die Verdammnis in die Scheol und malte diese entsprechend aus, als finstern Ort des ewigen Feuers. Beides, Gehenna und Scheol, flossen schließlich zusammen.

Aus der apokalyptischen Literatur sei das Buch Daniel zuerst genannt: zur Erfüllungszeit, die eine große Bedrängnis einleitet, werden die im Buche Aufgeschriebenen gerettet werden; viele von denen, die in der Erde schlafen, werden erwachen, die einen zum ewigen Leben, die anderen zur ewigen Abscheu; die Weisen aber werden leuchten wie der Glanz der Himmelsveste und die, welche viele zur Gerechtigkeit geführt haben, wie die Sterne auf immer und ewig (12, 1—3). Das Gemälde von den letzten Dingen wurde immer reicher ausgeführt, in der erhaltenen Literatur am breitesten im Buch Henoch, das etwa zwei Menschenalter vor Christi Geburt entstand. Ein paar Stellen gehen uns näher an. Der vierteilige Hades im Westen enthält einen Raum für die Gerechten, mit einer hellen Wasserquelle in der Mitte 22, 2.9. Im äußersten Westen ein Berg, der Thron Gottes wenn Gott herabkommt, ist rings bedeckt mit wohlriechenden Bäumen, darunter befindet sich der Baum des Lebens, unverwelklich, er verbreitet mehr Duft als alle Wohlgerüche; am jüngsten Tage wird er an den heiligen Ort bei dem Hause Gottes verpflanzt werden, seine Frucht wird den Auserwählten zum Leben dienen; sie werden ein längeres Leben führen als das ihrer Väter war, weder Trübsal noch Mühe wird sie berühren (Kap. 24—25). In der Mitte der Erde sah Henoch einen gesegneten Ort, ganz voll von Bäumen, und

eine verfluchte Schlucht dazwischen, diese für die Verfluchten, die Gott lästern; da werden sie zu einem Schauspiel für die Gerechten (an dem gesegneten Ort) in alle Ewigkeit (Kap. 26). Dann kommt Henoch, im Osten, zum Paradies (nicht pardez, sondern ganat), dem Garten der Gerechtigkeit, mit vielen herrlichen Bäumen, darunter ist der Baum der Weisheit (Kap. 32). Danach, in der „ersten Bilderrede", schildert Henoch die Wohnungen der Gerechten bei den Engeln und ihre Lagerstätten bei den Heiligen; sie legen Fürsprache ein und bitten für die Menschenkinder; alle Gerechten und Auserwählten glänzen vor dem Herrn der Geister wie Feuerschein (Kap. 39). — Hingewiesen sei noch auf die Psalmen Salomos und auf das vierte Buch Esra, das bereits in die christliche Ära fällt und gegen den Christus als Weltrichter polemisiert: wie die Schöpfung, so auch das Ende durch Jahwe und sonst niemand (5, 56—6,6).

In diese Reihe gehören, im Gegensatz zu den Sadduzäern, die Pharisäer.

Die Seelenlehre der hellenisierenden Spekulation, in der „Weisheit Salomos", bei Philo von Alexandria, bei Josephus, berühren wir nur im Vorübergehen: die Seele ist präexistent und unsterblich, ein Teil der Gottheit; herabgestiegen in den Kerker des Leibes, freut sie sich, durch den Tod befreit, zu Gott zurückzukehren; also Unsterblichkeit, nicht Auferstehung. Josephus' Bericht über die Psychologie der Essener ist umstritten, unbestritten aber scheint seine Angabe, nach der Meinung der Essener fänden die guten Seelen ihren Ort über dem Ozean, unbelästigt von Regen, Schnee oder Hitze, aber von der milden Seeluft erquickt, die bösen Seelen dagegen den ihrigen in einem finstern und eisigen Winkel, der voll sei von Qualen, die niemals aussetzen. Der wohltemperierte westliche Ort der guten Seelen dürfte allerdings, wie Josephus andeutet, ein Widerschein der griechischen Inseln der Seligen sein. Die jüdische Synagoge, nach den großen Römerschlägen sich aufs neue sammelnd, stieß die Apokalyptik, wie die Literatur in griechischer Sprache, von sich (Gunkel). So war die Apokalyptik in der israelitischen Religion und Literatur nur eine Episode.[1])

Die Christen. Wir müssen sie den Völkern anreihen, obgleich sie kein Volk waren im Sinne einer Nation, sondern das Volk des „Gottesreichs".

Die Religion des ausgehenden Altertums, zu der hellenistischen Weltkultur und für das römische Weltreich die kongeniale Weltreligion, war ein letzter Höhepunkt der sittlichen Reform, zugleich aber der endgültige Verzicht auf die logische Wissenschaft und der entscheidende Sieg der den Urglauben erhaltenden und in Scheinwissenschaft ausbauenden Reaktion.

Der Christusglaube, durch die Kreuzigung ins Wanken geraten, hatte sich gehalten an der Hilfsidee der Auferstehung, die nun für viele sein Grundstein wurde; und durch die andere sukkurrierende Idee der Entrückung in Form der Himmelfahrt. Nun ist er im „Himmel" bei Gott — das primitive Weltbild, über der Erdscheibe

---

[1]) Juden: Zur Ableitung des vierten (bzw. fünften) Gebots vom Ahnenkult vgl. m. Platons Symposion ein Programm der Akademie 1888 Seite 74; ferner Schwally, Das Leben nach dem Tode nach den Vorstellungen des alten Israel und des Judentums einschließlich des Volksglaubens im Zeitalter Christi 1892, 29. Dass die oben gegebene Skizze wesentlich auf Schwally beruht, braucht nicht erst gesagt zu werden. Siehe dazu A. Dieterich, Nekyia 1893, 214 Jüdische Apokalyptik. Rhode, Psyche 667, 1. Zum Totenkult siehe noch Benzinger, Hebräische Archäologie 1894 Seite 166. Die Hand aufs Haupt legen Sam. II 13, 19 könnte doch wohl ein Rest des κόπτεσθαι sein; τύπτεσθαι kultlich z. B. Herodot II 61, wo auch das kultliche Ritzen des Körpers sich findet: die in Ägypten ansässigen Karer τὰ μέτωπα κόπτονται μαχαίρῃσιν. — Baum des Lebens: Budde, Biblische Urgeschichte S. 75. 85.

wölbt sich die Halbkugel des Himmels. Damit aber das Gottesreich auf Erden endlich wirklich werden könne, mußte die alte Hoffnung wieder in ihr Recht treten; wieder wurde auf sein Kommen gewartet, nun also auf seine Wiederkunft.

Diese Hoffnung konnte sich nicht erfüllen. Was wird nun aus dem Reich und aus den Christen? Sie sterben und gehen in den „Himmel" zu dem dort neben Gott thronenden Christus; so bildet sich dort oben wohl ein Christusreich, aber nicht von Lebenden, sondern von Verstorbenen, die nun da als Selige „leben" in Ewigkeit. Damit bleibt ein nie ganz ausgeglichener Widerstreit der Parallelvorstellungen des Reiches auf der Erde und des Reiches im Himmel. Und es bleibt die Frage, ob die nach dem Vorbilde und durch die Macht des Christus auferstehenden Leiber der Entschlafenen ihren in den Himmel vorangegangenen Seelen nachfolgen oder ob letztere zu ihren Leibern auf die Erde zurückkehren. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß das Gegenbild zu den Seligen nicht fehlt, die Unseligen, denen ewige Verdammnis bestimmt ist. Mit der Unterscheidung Seliger und Unseliger war auch die Vorstellung eines Gerichts gegeben; es wird sich nur fragen, wer Richter sein soll, und wann das Gericht stattfinden soll, ob schon jetzt über jeden einzelnen unmittelbar nach seinem Tod, oder erst bei der Parusie und der sie begleitenden Auferstehung als ein allgemeines Gericht; in letzterem Falle würde sowohl über die bis dahin Verstorbenen abzuurteilen sein, als auch über die dann noch Lebenden.

Das etwa ist im Schema der Gedankengang der christlichen Jenseitsvorstellungen, so weit er uns hier angeht. Es bleibt nun übrig, in das Schema einzutragen, was die altchristliche Literatur, vorzüglich die neutestamentliche, zur Zeichnung des Ortes und Zustandes der Verstorbenen an belebenden Einzelzügen bietet; der ganze Inhalt der apokalyptischen Schilderungen soll hier nicht wiedergegeben werden. Vorauszuschicken wäre noch, daß die Komplikation der christlichen Gedanken es außerordentlich erschwert, klar umrissene Begriffe von ihnen zu gewinnen. Da insbesondere die Grundidee ebenso diesseitig gerichtet ist, wie eigentlich auch das Endziel, während nur die allerdings als höchst real empfundene Zwischenzeit auf das Jenseits abgelenkt ist, so schwankt die Vorstellung beständig zwischen hüben und drüben. Auch besteht zwischen den verschiedenen Schriften nichts weniger als Übereinstimmung; die folgende Zusammenstellung soll nur eine knappe, auch in den Belegen nicht erschöpfende Übersicht der wichtigsten Vorstellungsbilder geben, hier so wenig wie oben bei der Orphik ein harmonisiertes Gesamtbild.

Der gekreuzigte und begrabene Christus, so wird gesagt, ist vom Tode auferstanden und wiederholt einer wachsenden Zahl von Jüngern erschienen; dann wurde er zum „Himmel" hinaufgenommen, eine Wolke nahm ihn vor ihren Augen hinweg (ApGesch. 1,9). Er hat nun teil an der Herrlichkeit des Vaters (den Thron Gottes schildert Off. Joh. 4,2 ff., als wie von Jaspis und Sarder, rings ein Regenbogen wie Smaragd, vom Throne gehen Blitze, Stimmen, Donner aus usf.); ihm ist alle Gewalt gegeben im Himmel und auf Erden (Mt. 18, 18); er ist um so mächtiger geworden als die Engel, um wieviel sein Name höher ist (Hebr. 1,4); alle Engel, Gewalten und Mächte sind ihm unterworfen (I. Petr. 3,22); er sitzt zur Rechten Gottes (Stephanus sieht ihn so stehen ApGesch. 7, 55), zur Rechten der Majestät in den Höhen Hebr. 1, 3. Die Engel sind um den Thron Gottes geschart, die Engel des Lichts II Kor. 11, 14, mehr denn zwölf Legionen, Myriaden Myriaden Mt. 26, 53. Off. Joh. 5, 11; die Engel (der Kinder) in den Himmeln schauen immerdar das Angesicht des Vaters Mt. 18, 10.

Der Erzengel Gabriel steht zur Seite Gottes Luk. 1, 19. 26, vgl. den Erzengel Michael im Streit mit dem Teufel um den Leib Mosis, Jud. 9.

Wer als Gerechter oder als Christ stirbt, geht sofort in die Seligkeit ein; hiervon ist aber in den neutestamentlichen Schriften wenig die Rede. Ich habe Verlangen abzuscheiden und mit Christus zu sein, heißt es Phil. 1, 23. Auch die Patriarchen und Propheten werden als in der Seligkeit befindlich vorausgesetzt; den armen Lazarus tragen Engel vom Sterbelager weg in „Abrahams Schoß", der Reiche kommt ebenso unmittelbar in den Hades Luk. 19, 22 f. Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein, spricht Jesus am Kreuz zum Schächer Luk. 23, 43, und Joh. 5, 24 sagt gleich ausdrücklich, der Gläubige gehe aus dem Tod unmittelbar in das ewige Leben über.

Bei ihren Lebzeiten sehen sich die Christen wieder auf die Hoffnung angewiesen; auf diese konzentriert sich das Interesse (wenn schon die Hoffnung dem Paulus, wie Jesus, erst in zweiter Linie stand, hinter der „Liebe" I Kor. 13, 13). In ihrer Hoffnung unterscheiden sich die Christen von den Heiden (wir müssen sagen von denjenigen Heiden), die „keine Hoffnung haben" I Thes. 4, 13. Eph. 2, 12, sowie von den Sadduzäern. — Die Christen erwarten das Kommen des Messias, seine Parusie und Epiphanie, nun als ein Wiederkommen des Christus Jesus, des Gottessohnes, aus dem Himmel I Thess. 1, 10. I Kor. 1, 7. — Der „Tag des Herrn" ist aber noch nicht da, zuvor hat der „Sohn der Verdammnis", der Teufel, seinen Tag; einstweilen hintangehalten, wird die Apokalypse des Satans zu ihrer Zeit erfolgen II Thess. 2, 1—12. Die Evangelien nennen als Vorzeichen der Parusie Auftreten falscher Propheten, Verfolgung der Christen, Belagerung Jerusalems und heidnische Greuel im Tempel, sodann Verfinsterung von Sonne und Mond, Herabfallen der Sterne, Erschütterung der Himmelsmächte Mark. 13, 4—25 und Parallelen. Es ist das Ende dieser Welt Matth. 13, 39. 49; Himmel und Erde werden verbrannt II Petr. 3, 7. Andererseits wird eingeschärft, die Parusie werde plötzlich eintreten; niemand weiß die Stunde vorher, weder die Engel, noch der Sohn, nur der Vater Mark. 13, 32; der Tag des Herrn werde kommen wie ein Dieb in der Nacht, wie der Blitz. Immer wieder meint man den Tag nahe Röm. 13, 12. Off. Joh. 1, 1, das lebende Geschlecht wird ihn sehen Mark. 9, 1. 13. 20.

Alsdann wird der Menschensohn kommen in der Herrlichkeit seines Vaters mit den heiligen Engeln in Wolken Mark. 8, 38. 13, 26. 14, 62; nach der Off. Joh. 1, 13—16 ist er gekleidet in einen Talar, unter der Brust gegürtet mit goldnem Gürtel, Haupt und Haar weiß wie schneeweiße Wolle, die Augen wie Feuerflammen, seine Stimme wie der Ton vieler Wasser, aus seinem Munde geht ein scharfes zweischneidiges Schwert, und sein Anblick ist wie die Sonne leuchtet in ihrer Kraft. — Dann wird er die Engel aussenden (mit lautem Trompetenruf Matth. 24, 31) und die Auserwählten versammeln aus den vier Winden vom Ende der Erde bis zum Ende des Himmels Mark. 13, 27. Er wird über Tote und Lebende herrschen Röm. 14, 9. — Da werden zuerst die Toten auferstehen, die noch nicht Entschlafenen aber werden zugleich mit jenen Auferstandenen lebend entrückt, in Wolken, zu dem Herrn, in die Luft I Kor. 15, 51 f. I Thess. 4, 16 f. Für Paulus ist die Auferstehung der Angelpunkt seiner „Hoffnung", die Auferweckung des Christus ist ihm die Bürgschaft für die Auferstehung der Christen I Kor. 6, 14. II Kor. 1, 9. Christus ist der Erstling der Entschlafenen und Auferstandenen I Kor. 15, 20. ApGesch. 26, 23. — Wie aber wird es mit dem Körper gehen, sowohl der Toten wie der Lebenden? Jene werden

auferstehen in Unvergänglichkeit, diese werden verwandelt werden, der sterbliche Leib wird „Unsterblichkeit anziehen“ I Kor. 15, 35—58, die Leiber werden verklärt werden gleich dem Leibe des verklärten Christus Phil. 3, 21. Bei den Synoptikern kommt die Auferstehung eigentlich nur gelegentlich der Verhandlung mit den sie leugnenden Sadduzäern vor, wo dann festgestellt wird, daß die Auferstandenen wie Engel sind und nicht heiraten Mark. 12, 25. Sonst gedenkt noch Luk. 14, 14 der Auferstehung der Gerechten, ApGesch. 24, 13 der Gerechten und Ungerechten. Vgl. auch nachher Off. Joh. Spätere lassen das Evangelium auch den Toten verkündet werden I Petr. 4, 6.

Als Ort der Seligen gilt der Himmel, an wenigen Stellen steht dafür das Paradies. Paulus erzählt von einer Vision, in der er lebend entrückt worden sei — ob im Leibe oder außer dem Leibe, das wisse er nicht zu sagen — entrückt bis in den dritten Himmel, in das Paradies, wo er unsagbare Worte hörte, die einem Menschen nicht erlaubt ist auszusprechen II Kor. 12, 2—4. In der Off. Joh. 2, 7 (vgl. 22, 2) will Christus dem „Sieger“ zu essen geben vom Baum des Lebens, der im Paradiese Gottes steht. Und Luk. 23, 43 sagt Jesus am Kreuz zum Schächer: Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein. — Die Christen kommen zu Gott I Kor. 8, 6, sie werden die Wahrheit von Angesicht sehen 13, 10—12, werden Gott sehen wie er ist I Joh. 3, 2; Herrlichkeit wird ihnen Röm. 8, 18; sie werden der göttlichen Natur teilhaftig II Petr. 1, 4. Gott nimmt sie als seine Kinder an, auf Grund dieser Adoption erben sie das Reich, die Welt Gal. 3, 29. 4, 5—7. Röm. 8, 14—17; sie werden als Könige herrschen Röm. 5, 17. Sie gehen in das Reich Gottes ein Mark. 9, 57, sie ernten das ewige Leben Gal. 5, 8. Mark. 9, 43. 10, 17. — Das Jerusalem, das oben ist, Gal. 4, 26, „unsere ewige Wohnung“, die wahre Heimat II Kor. 4, 16—5, 9, das himmlische Vaterland Hebr. 11, 16 (wir sind hienieden nur Beisassen I Petr. 1, 1), Zion, Berg und Stadt des lebendigen Gottes, Jerusalem das himmlische, da sind die Myriaden Engel, da ist die Festversammlung und Gemeinde der Erstgeborenen, die in den Himmeln aufgeschrieben sind. Die neue heilige Stadt Jerusalem aus dem Himmel, von Gott bereitet wie eine Braut, die für ihren Mann geschmückt ist; ihre Mauern und Tore werden beschrieben, die Mauern von Jaspis, die Stadt von reinem Gold ähnlich reinem Glas; in der Stadt ist kein Tempel, denn Gott und das Lamm sind ihr Tempel; anstatt Sonne und Mond leuchtet ihr die Herrlichkeit Gottes, und ihre Leuchte ist das Lamm. Hebr. 12, 22 f. Off. Joh. 3, 12 und Kap. 21. Den Ort der Seligen beschreibt die Petrusapokalypse von Achmim wie folgt (Jesus zeigt ihn dem Petrus von fern): ein sehr großer Raum außerhalb der Welt überaus leuchtend von Licht, die Luft dort von Sonnenstrahlen beleuchtet, das Land selbst blühend von unverwelklichen Blumen und voll von Wohlgerüchen und von blütenreichen, unvergänglichen und gesegnete Frucht tragenden Gewächsen; der Duft kam bis zu uns herüber 15. 16. — So häufen sich die Phantasiebilder, auch sie schwebend zwischen Mythus und Metapher? Bedeutsam ist die Vorstellung vom himmlischen Mahl; da werden die Christen zu Tische liegen mit Abraham, Isaak und Jakob im Reich der Himmel Matth. 8, 11. Luk. 13, 28 f. Dahin gehört auch das Gleichnis vom Hochzeitsmahl, das ein König seinem Sohne ausrichtete Matth. 22, 2—10. Luk. 14, 15—24; die Braut des Sohnes ist das neue Jerusalem, selig, die zum Mahle geladen werden Off. Joh. 19, 7—9, 21, 9. Ich vermache euch, sagt Jesus, wie mir mein Vater vermacht hat das Reich, daß ihr essen und trinken mögt an meinem Tisch in meinem Reich Luk. 22,

29 f. Dem Sieger werde ich das mystische Manna geben Off. Joh. 2, 17. Wie die Sieger im Wettlauf, so erhalten auch die Christen den Kranz, aber einen unvergänglichen I Kor. 9, 25, den Kranz der Gerechtigkeit II Tim. 4, 8, den unverwelklichen Kranz der Herrlichkeit I Petr. 5, 4, den Kranz des Lebens Off. Joh. 2. 10. Jak. 1, 12. — Die Seligen tragen weiße Kleider und Palmzweige in den Händen Off. Joh. 6, 9—11. 7, 3—10. Ausführlicher die Petrusapokalypse: ihre Herrlichkeit und Schönheit ist unausdenkbar; leuchtend ihre Gestalt und ihr Gewand, ihre Leiber weißer wie der weißeste Schnee und röter wie die röteste Rose, das Weiß und das Rot aber miteinander gemischt; ihr Haar gelockt und lieblich, es schmückt ihnen Antlitz und Schultern wie ein Kranz aus Nardendolden und bunten Blumen oder wie der Regenbogen in der Luft 7—10.

Wie der Mensch durch den Christus eine neue Schöpfung werden soll II Kor. 5, 17, so wird auch die Parusie eine Erneuerung der Schöpfung bringen, eine Wiedergeburt (Palingenesie Matth. 19, 28). Auf den Menschen bezieht die Palingenesie Tit. 3, 5, auf die ganze Welt Off. Joh. 21, 1. II Petr. 3, 7. 12 f.

Erben der Verheißung sind die „Gerechten", die die „Liebe" haben, vor allem aber die Glaubenden, die ihr ganzes Vertrauen auf den Christus werfen Gal. 3, 7. Mark. 8, 35 ff. Den Täufer schließt Matth. 11, 11 vom Himmelreich aus; doch Luk. 13, 28 nimmt die Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob und alle Propheten auf, ja „Abrahams Schoß" ist ihm geradezu ein Ausdruck für den Ort der Seligen 16, 22. — Die Christen sind berufen durch Gott und zu ihrer Rettung vorher bestimmt I Kor. 1, 2 (die „Heiligen" sind eben die Christen). Röm. 8, 28. 9, 23 f. Gott hat sie auserwählt (vor Gründung der Welt) II Thess. 2, 13 f. (Eph. 1, 9). Sie sind aufgeschrieben im Buche des Lebens Phil. 4, 3, Off. Joh. 3,5. Auch das Sitzen zur Seite des Christus ist bestimmt Matth. 20, 21—23; insbesondere ist es den zwölf Jüngern (welchen zwölf?) bestimmt, neben dem Menschensohn zu thronen Matth. 19, 28. Luk. 22, 30. Ebenso aber ist es Gott, welcher den Verlorenen, die der Wahrheit nicht glauben, den Irrtum schickt, damit sie gerichtet werden II Thess. 2, 1—12.

Die Unterscheidung zwischen Gerechten und Ungerechten, fast mehr noch die zwischen Christen und Feinden des Christus, oder zwischen „echten" und „falschen" Christen (bereits der Jesus der Evangelien verflucht die Ungläubigen, und bereits Paulus verflucht, die anders lehren als er Gal. 1, 9), führte zur Vorstellung von einem Gericht, das mit der Parusie verbunden erscheint, vom kommenden Zorn I Thess. 1, 10, dem Tag der Inspektion (ἐπισκοπῆς I Petr. 2, 12). — Der Richter ist zunächst Gott, er richtet gerecht Röm. 14, 10 f. II Thess. 1, 5. Hebr. 10, 31. Doch findet sich in der Regel der Menschensohn als Richter genannt II Kor. 5, 10. Luk. 21, 36; einen jeden wird er nach seinem Tun, aber auch nach seinen Gedanken vergelten I Korr. 4, 5; oder Gott richtet durch ihn Röm. 2, 16; Gott hat ihn zum Richter bestellt über Lebende und Tote ApGesch. 10, 42. 17, 31. Er sondert das Unkraut vom Weizen, Schnitter werden die Engel sein Matth. 13, 30. 39, er stellt die „Schafe" zur Rechten, die „Böcke" zur Linken eb. 25, 31—46. — Auch die Christen selbst erscheinen als Richter: die „Heiligen" werden die Welt richten, ja die Engel I Kor. 6, 2 f. Das Sitzen der zwölf beim Thron des Christus wird erweitert dahin, daß sie richten sollen über die zwölf Stämme Israels Matth. 19, 18. Das Herrenwort „Was ihr binden (lösen) werdet auf Erden, wird gebunden (gelöst) sein im Himmel" Matth. 18, 18 war nicht eschatologisch gemeint; aber es wurde umgeprägt zu dem Wort an

Petrus: „Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben, und was du binden (lösen) wirst auf der Erde, wird gebunden (gelöst) sein in den Himmeln“ Matth. 16, 19. — Paulus nahm an, daß alle vor den Richterstuhl treten müßten II Kor. 5, 10, aber das Johannisevangelium läßt nur die Ungläubigen gerichtet werden, die Gläubigen gehen ohne Gericht unmittelbar ins ewige Leben ein 5, 24. Das Gericht gilt eben wesentlich als Ausdruck der Verdammung, ergeht daher über die Feinde der Christen, die Ungläubigen II Thess. 1, 6—9.

Im Feuer kommt der Herr, das Feuer wird eines jeden Werk prüfen, danach wird er seinen Lohn empfangen I Kor. 3, 13f. II Thess. 1, 8. Das unauslöschliche ewige Feuer ist der Strafort der Verdammten I Kor. 7, 9. Mark. 9, 43. Matth. 18, 8; darin wird das „Unkraut“ verbrannt Matth. 13, 30; die Gehenna (des Feuers) Mark. 9, 45. Matth. 10, 28 (18, 9). Der Name Hades kommt ein paarmal vor, im Sinne von Hölle. Der Reiche leidet im Hades Folterqualen und brennenden Durst; es ist eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihm und Abrahams Schoß, in dem der arme Lazarus ruht, obwohl man hinüber und herüber sich sehen und sprechen kann Luk. 16, 19—31. In die Tiefe des Hades wird das ungläubige Kapernaum hinabgestoßen werden Matth. 11, 26. Andererseits werden die Verworfenen in die „äußerste Finsternis“ hinausgestoßen, da wird „Heulen und Zähneklappern“ sein Matth. 8, 12. 22, 13. — Den Gegengott, den Satan, wird Gott zermalmen Röm. 16, 20. Das Ende aber wird sein, wenn der Christus das Reich dem Gott und Vater übergibt, wenn er alle Herrschaft, Gewalt und Macht abschafft; denn er muß herrschen, bis er alle Feinde unter seine Füße legt. Als letzter wird der Tod abgeschafft I Kor. 15, 24—26. Der Herr des Todes aber ist kein andrer als der Teufel; der Herr vernichtet ihn Hebr. 2, 14. Die gefallenen Engel hat Gott zum Gericht des großen Tags bewahrt mit ewigen Fesseln unter der Finsternis. Jud. 6. II Petr. 2, 4.

Umständlicher entwickelt die Offenbarung Johannis das Ende. Erst kommt eine Zwischenzeit von tausend Jahren. Der Drache, die alte Schlange, das ist der Teufel, der Satan wird von einem Engel, der den Schlüssel zum Abgrund und eine große Kette vom Himmel herabbringt, auf tausend Jahre gefesselt, in den unergründlichen Abgrund geworfen, darin verschlossen und versiegelt, damit er während dieser Zeit die Völker nicht in die Irre führe. Indessen werden die Seelen der Märtyrer und der treugebliebenen Christen auf Throne gesetzt, und sie herrschen mit dem Christus die tausend Jahre. Das ist die erste Auferstehung, selig und heilig, wer daran teil hat. Nach Ablauf der tausend Jahre wird der Satan auf eine kurze Zeit losgelassen, und er führt die ungezählten Scharen von „Gog und Magog“ wider das Lager der „Heiligen“ und die „geliebte Stadt“; aber Feuer kommt vom Himmel und verzehrt sie, der Teufel aber wird in den Feuer- und Schwefelsee geworfen, wie die andern Feinde des Christentums und die falschen Propheten, und sie werden gefoltert Tag und Nacht in alle Ewigkeit. Die übrigen Toten aber (nämlich außer den Seelen die mit Christus die tausend Jahre herrschten), welche die Zeit her schliefen, werden aufstehn und vor dem Thron Gottes stehn, von überall her versammelt und auf Grund der Bücher gerichtet nach ihren Werken. Der Tod und der Hades werden in den Feuersee geworfen. Das ist der zweite Tod, der Feuersee, und wer nicht im Buch des Lebens steht, wird in den Feuersee geworfen. Off. Joh. Kap. 21.

Auf die Spezialisierung der Höllenstrafen in den späteren Apokalypsen gehen wir nicht ein, wollen aber noch ein paar Proben aus den Märtyrervisionen geben. In

einem dieser Traumgesichte steigt Perpetua die Himmelsleiter hinan, Satyros ging ihr voran. Oben sah sie einen sehr großen Garten, und mitten darin einen übergroßen weißharigen Mann sitzen, in Hirtengestalt, der die Schafe melkte (der Christus); es umstanden ihn aber viele Tausende in weißen Kleidern. Er hob den Kopf, hieß Perpetua willkommen und gab ihr von dem „frischgemolkenen Käse“ wie einen Mundvoll, sie nahm's, die Hände gefaltet, und aß, und alle sprachen Amen (IV). — Der selige Satyros erzählt sein Gesicht. Schon aus den Körpern gegangen wurden wir (die Seelen) von vier Engeln getragen (gegen Morgen, und zwar ohne von ihren Händen berührt zu werden) wie eine schräge Rampe hinan. Aus der ersten Welt hinausgegangen, sahen wir ein sehr glänzendes Licht. Da kamen wir in einen großen Raum, er war wie ein Garten mit Rosenbäumen und Blumen aller Art, die Bäume so hoch wie Zypressen, unaufhörlich fielen (sangen?) ihre Blätter. Doch fanden wir viele Vorausgegangene. Dann führten die Engel uns zum Herrn. Der Raum hatte Wände wie von Licht aufgebaut, vor der Tür zogen uns die Engel weiße Kleider an. Eingetreten, hörten wir im Chor gesprochen unaufhörlich die Worte „Heilig, Heilig, Heilig“. In der Mitte saß ein Mann mit schneeweißem Haar und jugendlichem Gesicht, die Füße sahen wir nicht; je vier Älteste standen ihm zu den Seiten, hinter ihnen noch viel mehr. Vor dem Throne hoben uns die Engel auf, und wir küßten ihn, und er fuhr uns mit der Hand über die Augen. Weiterhin treten sie in den Garten, finden viele Brüder — — uns alle sättigte ein unbeschreiblicher Duft (Passio Perpetuae XI—XIII Robinson).

Zum Ende des Kapitels nehmen wir das eingangs Gesagte wieder auf, daß es für den Zweck dieses Buches notwendig erschien, die christlichen Jenseitsvorstellungen in ihren geschichtlichen Zusammenhang gestellt vorzuführen, also in den Rahmen der entsprechenden Vorstellungen des gesamten Altertums. Aber wir durften nicht daran denken, das schwierige und oft schlüpfrige Gebiet der mythenvergleichenden und religionsgeschichtlichen Forschung zu betreten, oder zu den schwebenden Streitfragen auch nur andeutend uns zu äußern. Es wird noch viel Wasser den Euphrat und den Nil, den Kephissos und den Tiber hinablaufen, bis daran gedacht werden kann, statt eines bloßen Schemas der antiken Jenseitsvorstellungen ihre lebendige Geschichte zu geben. Wohl möglich jedoch und ein dankenswertes, in Teilen auch schon vorbereitetes Unternehmen wäre es, wenn ein so nüchterner wie durchdringender Kopf eine kritische Darstellung der christlichen Jenseitsvorstellungen geben und einen mythologischen Kommentar dazu schreiben wollte.

Eingang zum Hypogäum der Lucina. Im Mittelgrund Lichtschachte, weiter zurück heidnisches Mausoleum an der Via Appia.

Die Katakomben.[1])

Der Name Katakombe, entstanden aus der Sonderbezeichnung einer römischen Begräbnisstätte, wurde schon verhältnismäßig früh, wenn auch nur vereinzelt, auf andere gleichartige ausgedehnt; der generelle Gebrauch des Wortes für alle unterirdischen Grabanlagen der Christen ist nicht bloß nachantik, sondern modern. Die antike Bezeichnung der christlichen Begräbnisstätten war Cömeterium, latinisiert aus dem griechischen Koimeterion; dies wurde in der spätgriechischen itazistischen Aussprache Kimitérion, spätlateinisch Cimiterium, italienisch Cimitero (die Form Cömiterium bei Andrea Fulvio dürfte humanistische Rückbildung sein).

Koimeterion (*κοιμητήριον*), Schlafkammer, Gaststube, bezeichnet im christlichen

[1]) Literatur: Nik. Müller, Koimeterien (in Herzog-Haucks Realencykl. für prot. Theol. X 1901, 794. Außerdem Fr. X. Kraus, Realencykl. der christl. Altertümer II 1886, 98. V. Schultze, Die Katakomben 1882; ders., Archäologie 1895, 134. 163. Kaufmann, Handbuch 1905, 74. 111. 205. 285. Armellini, Antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia 1893 (war gedacht als Programmschrift für ein grösseres Werk L'Italia sotterranea cristiana). Marucchi, Éléments II, Itinéraire (Guide) des catacombes 1903. — Th. Mommsen, Die Katakomben Roms 1871 (Reden und Aufsätze 1905, 294).

Gebrauch durchaus die Stätte für die Todesruhe (den Glauben an die künftige Auferstehung des Leibes als lebendig vorausgesetzt, darf man dabei nicht an ewige Ruhe denken, sondern nur an die Ruhe bis zur Auferstehung), und zwar im Einzel- und im Familiengrab; so im griechischen Osten (in Phrygien wurde hierfür auch Heroon gebraucht). Allmählich aber, mit der Entwicklung von Gemeindefriedhöfen, hat das Wort Koimeterion seine Bedeutuug erweitert und meint nun die Begräbnisstätte der religiösen Genossenschaft, den Friedhof; so in Rom durchweg. Da aber unter Cömeterien sowohl ober- wie unterirdische Friedhöfe verstanden werden, so empfiehlt es sich für letztere den Namen Katakomben, lediglich als einen konventionellen, beizubehalten. Der genaue Ausdruck für die unterirdische Begräbnisstätte wäre Hypogäum (*ὑπόγαιον*), das ist die etwaige unterirdische Gruft einer Grabanlage im Gegensatz zu deren oberirdischem Gelände (der area); antik aber wird Hypogäum nur von der Grabkammer gebraucht, nicht vom Gemeindefriedhof unter der Erde. Im späteren Gebrauch, da die Katakomben nur mehr dem Märtyrerkult dienten, wird Cimiterium von Ecclesia und Basilica nicht mehr scharf unterschieden.[1])

Der Bestand.

Eine Übersicht der erhaltenen Katakomben macht füglich den Anfang; unser Zweck aber verlangt nicht eine erschöpfende Aufzählung in gleichmäßiger Betonuug alles Einzelnen, sondern eine orientierende, das will sagen, das Wichtigere hervorhebende, das Übrige mehr nur streifende Vorführung. Wir sind in der Lage, auf umfassende Katakombenverzeichnisse verweisen zu können.[2])

Die römischen Katakomben behaupten einen Vorrang, weil sie, die umfangreichsten und inhaltreichsten von allen, alle Phasen der Katakombengeschichte ohne Lücke vertreten. Ihre Bedeutung entspricht der Bedeutung Roms als der Welthauptstadt. Hätte Antonius gesiegt und Alexandria zur Hauptstadt gemacht, so wären Petrus und Paulus dorthin gegangen, und die Päpste säßen in Alexandrien, es gäbe keine Roma aeterna. Die politische Vorzugsstellung Roms verlieh auch seiner Christengemeinde vom ersten Augenblick an ein tatsächliches politisches Übergewicht über die Schwestergemeinden; zugleich bedingte sie, wie den Umfang der Stadt, so auch die Ausdehnung ihrer Nekropolen, der heidnischen und der christlichen. Diese umlagern die Stadt in einem breiten Gürtel, der außerhalb der Vierzehnregionenstadt (und der aurelianischen Mauer), innerhalb im allgemeinen des dritten Meilensteines liegt. Die Katakomben bilden nicht ein zusammenhängendes, die ganze Stadt umspannendes Netz, sondern ein mehr oder minder dichtes Aggregat in sich abgeschlossener, untereinander nicht verbundener Einheiten.

Vom neunten Jahrhundert ab gerieten die römischen Katakomben in Verlassenheit und Vergessenheit. Nur eine Katakombe blieb zugänglich, die unter San

---

[1]) Koimeterion: de Rossi, Roma sott. I 85. III 427. Röm. Quart. 1891, 5. Müller, Artikel Koimeterien 794.

[2]) Katakombenverzeichnisse: Kraus, Realencykl. II 110. Müller, Koimeterien 803. Kaufmann, Handbuch 74. Müller ordnet geographisch, von Ost nach West gehend, die römischen Katakomben verzeichnet er von denen an der Via Appia beginnend; Kaufmann gibt die Cömeterien im Rahmen einer alle Denkmälerklassen umfassenden alphabetischen Topographie der altchristlichen Denkmäler.

Sebastiano an der Via Appia, vor dem Anstieg der Straße zu dem von seiner Höhe aus die Campagna weithin beherrschenden Grabmal der Meteller (Capo di Bove). Das Cömeterium führte die Bezeichnung Sebastiani in (ad) catacumbas. Dies ist ein Flurname, dunkel wie einer, natürlich viel älter als die christlichen Anlagen; daher hat die Etymologie des Namens für die Katakombenforschung keine Bedeutung. Weil aber dies Cömeterium das einzige noch zugängliche war, so begreift sich, daß sein Beiname zum Gattungsnamen wurde, der noch im selben Jahrhundert in Neapel auftaucht.[1])

Pilger und Neugierige haben durch das ganze Mittelalter hindurch vereinzelt ihren Weg in die Katakomben gefunden und sich an den Wänden verewigt, wie Kritzeleien aus dem elften, zwölften, vierzehnten Jahrhundert bezeugen. Im fünfzehnten nahm der Besuch zu, Minoriten treten in Gruppen auf, 1475 ebenso die Mitglieder der Humanistenakademie des Pomponius Laetus. Sie unternahmen weite Wanderungen durch die Katakomben der appischen, der labikanischen und der salarischen Straße; in ihren Graffiti nennen sie sich „einmütige Liebhaber und Erforscher des Altertums" und bezeichnen ihre Stellung in der Akademie mit antiken Titeln, Pomponius heißt Pontifex maximus, Pantagathus nennt sich sacerdos Academiae romanae. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts scheint nur die Krypte unter San Pancrazio besucht worden zu sein, gegen die Mitte des Jahrhunderts war auch sie vergessen.

Dafür warf sich die Forschung auf die Katakomben, wenn auch zunächst nur auf Grund des literarischen Materials; Onofrio Panvinio war der erste, der über das altchristliche Begräbniswesen schrieb. Die Katakomben selbst mußten zuvor wiederentdeckt sein, ehe sie wissenschaftlich bearbeitet werden konnten. Schon um 1550 ist man auf sie gestoßen (wahrscheinlich war es das Coem. Praetextati); nachhaltig wirkte aber erst die zufällige Entdeckung des Coem. Jordanorum an der Via Salaria; dessen Gemälde ließ Ciacconio kopieren, andere Zeichnungen fertigte de Winghe. Zur Publikation kamen weder diese Zeichnungen, noch die Erklärung der Bildwerke von Jean l'Heureux; die grundlegende Roma sotterranea hat ein Jüngerer geschaffen, Antonio Bosio, nachdem er dreißig Jahre lang die Katakomben durchforscht und die Überlieferungen durchgearbeitet hatte. Nur der zweite Teil seines Werkes ist erschienen, auch er erst nach seinem Tode, ergänzt und herausgegeben von Severano. Das waren die Anfänge. Zunächst aber folgte ein für den Denkmälerbestand verhängnisvoller Zeitraum systematischer Ausbeutung der Katakomben, der planmäßigen Erhebung von Gebeinen vermeintlicher Märtyrer für Kultuszwecke, woran sich nur eine zwar umfangreiche, aber für die Wissenschaft unfruchtbare polemische und apologetische Literatur anknüpfte. Zu nennen ist nur Boldetti Osservazioni sopra i cimiteri de santi martiri ed antichi Christiani di Roma 1720.[2])

---

[1]) Sebastiani in catacumbas: Chronograph von 354, Depositio martyrum XIII Kal. Febr. — Neapel: Joh. Diaconus, Chron. episc. s. Neap. eccl. bei Muratori, Rer. ital. script. I. Ducange, Gloss. med. lat. v. catacumba.

[2]) Panvinius, De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et de eorundem coemeteriis 1568. — Fund 1550: Hülsen, Röm. Quartalschrift 1891, 188. — Fund 1578: Sauerland, Röm. Quart. 1888, 209; dazu de Rossi und de Waal eb. 212. — Jean l'Heureux (Macarius) Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae etc., herausgeg. von Garrucci 1856. — Bosio, Roma sotterranea, opera postuma etc. 1632. Lateinisch durch Aringhi (Roma subterranea novissima

Im neunzehnten Jahrhundert brachte die „Beschreibung der Stadt Rom“ von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell im ersten Band aus der Feder des letztgenannten eine Beschreibung der Katakomben (1830). Aus eben dem Kreise ging 1829 das Institut für archäologische Korrespondenz hervor, das jetzige kaiserlich deutsche Archäologische Institut, dessen Kräfte und Mittel durch die dringenden Arbeiten auf dem klassischen Gebiete zu sehr in Anspruch genommen wurden, um, wie es sonst gern geschehen wäre, in gleichem Maße für die christlichen Denkmäler verwendet werden zu können. So blieb die Arbeit an den Katakomben den einheimischen Gelehrten vorbehalten. 1841 wurde Marchi Konservator der Katakomben. Er begann ein großes Werk über sie, hat auch einen Band herausgegeben; aber er fühlte sich der Aufgabe nicht gewachsen und übertrug sie dem jungen Giovanni Battista de Rossi, der von Anfang an sein Begleiter auf den Wanderungen in den unterirdischen Gängen war und dabei selbständige wissenschaftliche Pläne im Sinne trug. De Rossi ist der Schöpfer der heutigen altchristlichen Archäologie geworden, dadurch, daß er eine wissenschaftliche Topographie der Katakomben geschaffen hat, durch methodische Kritik der literarischen Tradition und ihre Verknüpfung mit den Monumenten. Er hat schöne Resultate erzielt, durch Identifikation der vorfindlichen Grüfte mit den literarisch bezeugten, in welchen vom vierten bis ins neunte Jahrhundert Totenkultus in Übung gewesen war. Das sind die von ihm sogenannten historischen Krypten. In ihnen fand er die bestätigenden Inschriften, teils die Originalgrabschriften, teils Zeugen des späteren Grabkultus. De Rossi hat sein Lebenlang in enger Verbindung mit dem deutschen archäologischen Institut und mit der deutschen und außerdeutschen historischen und epigraphischen Wissenschaft gestanden; er war auf diesen Gebieten einer der Großen des neunzehnten Jahrhunderts. Zugleich aber war er römisch-kirchlich gesinnt und dogmatisch gebunden; es war ihm die höchste Genugtuung seines Lebens, die von ihm wiedergefundene Gruft der römischen Bischöfe des dritten Jahrhunderts dem regierenden Pontifex zu zeigen, dem skeptischen Pio nono, dessen Erröten vor den bescheidenen Ruhestätten seiner Amtsvorgänger zu deuten uns überlassen bleibt. De Rossis Entdeckungen erfolgten seit etwa 1849, sein monumentales Katakombenwerk erschien seit 1864. Von ihm ist die römische Schule christlicher Archäologen ausgegangen, Stevenson, Armellini usf. Er war auch die Seele der seit 1851 gebildeten päpstlichen Commissione di archeologia sacra; nach seinem Tode übernahm Crostarosa das Sekretariat. Der Kommission wurde die Leitung der Ausgrabungen in den Katakomben und die Bildung zweier Museen christlicher Altertümer übertragen, des vatikanischen und des lateranischen. Es besteht auch eine päpstliche Akademie für Archäologie, welche ihre Verhandlungen herausgibt; daneben gründete de Rossi eine Gesellschaft für christliche Archäologie. Einen ferneren Mittelpunkt schuf ihr de Waal am deutschen Campo Santo bei Sankt Peter zu Rom (dem Hospiz und Friedhof für katholische Deutsche, als Schola Francorum von Karl dem Großen 797 gestiftet); 1876 wurde ein neues Priesterkolleg organisiert, eine Bibliothek und ein archäologisches Museum traten hinzu. Auch hat die „Görresgesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im katholischen Deutschland“ an ihrem historischen Institut zu Rom

1651). Die Stiche neu herausgegeben von Bottari (Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma 1737).

Über Bosios Zeichner vgl. Wilpert Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien 1861 und Röm. Quart. 1891, 284.

(Direktor Ehses) eine unter Wilperts Leitung stehende Sektion für christliche Archäologie und Kunstgeschichte eingerichtet. De Waal und Ehses geben die „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte" heraus. Wie aber bereits im achtzehnten Jahrhundert die Societas Matthaeorum es unternahm, den seit dem neunten Jahrhundert in den Katakomben aufgegebenen Märtyrerkultus nach und nach wieder ins Leben zu rufen, so ging nun auch aus den genannten römischen Kreisen, 1871 in freier Form, 1879 organisiert, eine das religiöse mit dem antiquarischen Interesse verbindende Genossenschaft hervor, das Collegium cultorum martyrum, welches sich nicht wie die Mattei auf Absingen von Vespern an den Gräbern beschränkt, sondern die Grüfte zum sakralen Gebrauch restauriert und den Kult selbst wieder einrichtet. Endlich sind noch die von Rom ausgehenden Kongresse zu erwähnen, der „christlich-archäologische Kongreß" (der erste war zu Spalato-Salona) und der „eucharistische Kongreß" im Dienste des zentralen Ritus der katholischen Kirche.[1])

Die Aufgabe der Katakombentopographie besteht in der Bestimmung der Cömeterien und, soweit angängig, der Einzelgrüfte und Einzelgräber. Der Ermittelung ihrer alten Bezeichnungen werden in erster Linie die alten Cömeterienlisten zugrunde gelegt, wie sie seit der Organisierung des Märtyrerkultus im vierten Jahrhundert für Verwaltungszwecke angelegt und nachgehends in die Stadtbeschreibung eingefügt wurden. Die Stadtbeschreibung folgt der konstantinischen Einteilung in vierzehn Regionen. In den zwei Regionarien aus den fünfziger Jahren des genannten Jahrhunderts, der Notitia und dem Curiosum urbis Romae haben christliche Kultstätten noch keine Berücksichtigung gefunden. Ein erstes Verzeichnis von 16 Cömeterien, nach Kardinal Rampolla aus der Zeit des Bischofs Liberius (352—355) hat, wie Baumstark urteilt, Andrea Fulvio aus handschriftlicher Überlieferung schöpfend zu seinem Kapitel über die Cömeterien benutzt und ist daraus wieder zu gewinnen. Die Liste bestimmt die Lage der Cömeterien nach darüber- oder dabeistehenden Cömeterialbasiliken und ordnet sie nach den von den Stadttoren ausstrahlenden Landstraßen; sie beginnt an der Straße nach Ostia mit dem Coemeterium Comodillae bei Sankt Paul und umkreist die Stadt linksherum bis zur Via Portuensis. Dieselbe Anordnung scheint auch im Verzeichnis der Florentiner Handschrift Laur. 1554 wenigstens

---

[1]) Marchi, Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, I Architettura della Roma sotterranea cristiana 1844. — De Rossi, Roma sotterranea I 1864. II 1867. III 1877 (behandelt die Kallistkatakombe und die der Generosa). Band IV (Coem. Domitillae) ist in Vorbereitung. Nach de Rossi: Fr. X. Kraus, Roma sotterranea 1873. ²1879 u. a. Über de Rossi vgl. Paul Maria Baumgarten, G. B. de Rossi Festschrift 1892. Marucchi, G. B. de Rossi 1903. Theodor Mommsen, Reden und Aufsätze 1905, 462. Wilpert, Malereien 1903, 121. — Pontificia commissione di sacra archeologia nelle catacombe romane, Berichte im Bull. crist. seit 1876; vgl. Crostarosa, Bull. crist. 1900, 324. — Accademia pontificia d'archeologia, gibt Atti heraus. — Società delle conferenze di archaeologia cristiana, seit 1875, vgl. Bull. crist. 1895, 118. — Campo santo: de Waal, Der Camposanto der Deutschen zu Rom von der Gründung durch Karl den Großen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts 1897. Das Jubiläum: Röm. Quartalschr. 1897, 213. — Görresgesellschaft: Röm. Quart. 1901, 99. — Märtyrerverehrung: Marucchi, Röm. Quart. 1899 I precursori dei Cultores martyrum; ders., Éléments II ²159, 2. — Kongresse zu Spalato 1894 (Bull. crist. 1895, 106. Röm. Quart. 1896, 223. W. Neumann, Bull. arch. stor. Dalm. 1896, 115), Rom 1900 (Bull. crist. 1900, 161. Röm. Quart. 1900, 217). Eucharistischer Kongreß zu Orvieto 1896: Röm. Quart. 1896, 395. — Louis Perret, Catacombes de Rome, 6 Bände, Paris 1851 bis 1855, ist weniger zuverlässig als Théophile Rollers gleichnamiges Werk, Paris 1879. 1881.

nachzuklingen. Der entgegengesetzten Richtung, rechtsherum, folgt das nach de Rossi aus dem sechsten Jahrhundert stammende Verzeichnis einer vatikanischen und einer chigischen Handschrift.[1])

Dazu kommt die aus den Wallfahrten erwachsene Literatur. An der Spitze stehen, noch nicht eigentlich Literatur, aber doch Aufzeichnung, die Etiketten der zur Zeit Gregors des Großen (um 600) von Abt Johannes der lombardischen Königin Theodolinde heimgebrachten und zu Monza bewahrten Fläschchen, die er mit Öl aus den an den Märtyrer- und Heiligengräbern brennenden Lampen gefüllt hatte; dazu ein Blatt mit dem Verzeichnis der Öle. Es sind nur Heiligennamen, aber in der topographischen Gruppierung, wie sich die Gräber dem Pilger boten. Sodann die Pilgerbücher, Verzeichnisse der von den Pilgern besuchten und zu besuchenden Stätten, also Führer zu den heiligen Stätten. Den Gang der Pilger zu den verschiedenen Gräbern (beginnend an der Flaminischen Straße, als ob für die nordischen Pilger berechnet) verfolgt am genauesten das dem siebenten Jahrhundert verdankte Itinerar einer früher Salzburger, jetzt Wiener Handschrift; sie begeht nicht die Landstraßen radial, nämlich immer wieder zum Zentrum zurückkehrend, sondern sie sucht die an den Straßen, die sie auch nennt, zerstreut liegenden Stätten jedesmal auf dem kürzesten Verbindungswege auf. Diese genaue Periegese ist der Katakombentopographie zugrunde zu legen.[2])

---

[1]) Topographie der Katakomben, literarische Tradition: de Rossi, Roma sott. I 111 (die von ihm abgedruckten Texte wiederholt bei Armellini, Cimiteri 1903, 99). Schultze, Katakomben 26. Kaufmann, Handbuch 52. Marucchi, Éléments I ²p. XIII. — Notitia und Curiosum: Otto Richter, Topographie der Stadt Rom ²1901, 7. — Andrea Fulvio De urbis antiquitatibus libri quinque 1527, libro quarto. Rampolla del Tindaro, Secondo congresso d'archeologia cristiana 1900. Baumstark, Röm. Quart. 1901, 1. — Cod. Laur. 1554: Stevenson, N. Bull. 1897, 255. — Cod. Vat. 3851: de Rossi, Roma sott. I 130. Cod. Chig. A. V. 141: Bull. crist. 1878, 44. Beide auch N. Bull. 1897, 260, 1.

Zur Veranschaulichung der Art unserer Quellen geben wir hier und weiterhin Proben, hier zunächst die Cömeterienliste bei Fulvio; in kritischer Beziehung begnügt sich der Abdruck mit Baumstarks Herstellung der ursprünglichen Folge der Straßen, bzw. mit deren Andeutung durch vorgesetzte Ordnungszahlen:

1. Coemiterium Comodillae via Ostiensi iuxta basilicam s. Pauli.
2. Coemiterium Domitillae via Ardeatina iuxta s. Petronillam.
3. Eadem via coemiterium Balbinae ⟨*tilge* Priscillae⟩
4. et [*ergänze* coemiterium] Basilei.
5. Coemiterium Praetextati via Appia apud s. Januarium.
6. Eadem quoque via coemiterium Calixti [ad s. Sixtum].
7. [Eadem via coemiterium ad catacumbas] ad aedem ⟨nunc⟩ s. Sebastiani. ⟨Coemiterium Cyriacae via Tiburtina ad s. Laurentium extra muros⟩.
9. [Coemiterium Jordanorum via Salaria nova].
10. [Coemiterium] Priscillae ⟨item⟩ via Salaria [nova] apud s. Silvestrum.
11. Eadem via [coemiterium] Thrasonis
12. et [coemiterium] Basillae [via Salaria vetere]. ⟨Item Aproniani⟩.
13. [Coemiterium] ad clivum cucumeris.
14. Coemiterium Calepodii via Aurelia apud s. Callistum.
15. Coemiterium ad insalatas via Portuensi iuxta s. Felicem.
8. Coemiterium inter duos lauros via Labicana.
16. Item ⟨iuxta s. Bibianam⟩ [eadem via coemiterium] ad ursum pileatum.

[2]) Olea: Marini, Papiri diplomatici 1805, 377. de Rossi, Roma sott. I 133. — Cod. Salisburg. n. 140, jetzt Vindob. 795: de Rossi, Roma sott. I 138.

Der Umstand, daß die Andacht der Pilger nicht den ganzen Cömeterien, sondern nur gewissen Einzelgräbern galt, bewirkte, daß die Namen der Cömeterien in den Itinerarien früh ausfielen und bloß die nach Straßen geordneten und nach Basiliken bestimmten Märtyrer- und Heiligengräber übrig blieben. Aus einem solchen Buche, auch noch des siebenten Jahrhunderts, sind mehrere Handschriften, in Würzburg und Wien, geflossen. Ein gleichartiges Verzeichnis aus demselben Jahrhundert teilte im Zeitalter der Kreuzzüge Wilhelm von Malmesbury mit. Um die Zeit Karls des Großen entstand auf Grund älterer Quellen die Topographie einer Handschrift des Klosters Einsiedeln.[1])

Neben den topographischen Quellen gibt es noch andere kalendarisch oder chronologisch geordnete Verzeichnisse von Märtyrern und solche von römischen

---

Fol. 184 Notitia ecclesiarum Urbis Romae. Primum in urbe Roma beatorum martyrum corpora Johannis et Pauli tamen quiescunt in basilica magna et valde formosa (auf dem Caelius).

Deinde intrabis per urbem ad aquilonem, donec pervenies ad portam Flamineam ubi scs Valentinus martyr quiescit via Flaminea in basilica magna quam Honorius reparavit, et alii martyres in aquilone plaga sub terra.

Deinde vadis ad orientem ad ecclesiam Johannis martyris via Salinaria etc.

Fol. 185 med. Postea pervenies via Appia ad s. Sebastianum martyrem, cuius corpus iacet in inferiore loco, et ibi sunt sepulcra apostolorum Petri et Pauli, in quibus XL annorum requiescebant. Et in occidentali parte ecclesiae per gradus descendis ubi s. Cyrinus papa et martyr pausat.

Et eadem via ad aquilonem ad ss. martyres Tiburtium et Valerianum et Maximum. Ibi (intrabis in speluncam magnam et ibi *von zweiter Hand*) invenies s. Urbannum episcopum et confessorem, et in altero loco Felicissimum et Agapitum martyres et diaconus Syxti, et in tertio loco Cyrinum martyrem, et in quarto Januarium martyrem. Et in tertia ecclesia sursum s. Synon martyr quiescit.

Eadem via ad s. Caeciliam, ibi innumerabilis multitudo martyrum. Primus Syxtus papa et martyr, Dionysius papa et martyr, Julianus papa et martyr, Flavianus martyr, s. Caecilia virgo et martyr, LXXX martyres ibi requiescunt deorsum. Geferinus papa et confessor sursum quiescit. Eusebius papa et martyr longe in antro requiescit. Cornelius papa et martyr longe in antro altero requiescit.

Postea pervenies ad s. virginem Soterem et martyrem (Eadem via venis ad ecclesiam parvam ubi decollatus est s. Xystus cum diaconibus suis, *am Rande*) cuius corpus iacet ad aquilonem.

Et dimittis viam Appiam et pervenies ad s. Marcum papam et martyrem, postea ad s. Damasum papam et martyrem via Ardeatina. Et ibi in altera ecclesia invenies duos diaconos et martyres Marcum et Marcellianum fratres germanos cuius corpus quiescit sursum sub magno altare.

Deinde descendis per gradus ad ss. martyres Nereum et Achilleum.

Et sic vadis ad occidentem et invenies s. Felicem episcopum et martyrem, et descendis per gradus ad corpus eius.

Et sic vadis ad s. Paulum via Ostiensi.

Et in australi parte cerne ecclesiam s. Theclae supra montem positam in qua corpus eius quiescit in spelunca in aquilone parte.

In occidentali parte Tiberis ecclesia est etc.

[1]) Cod. Wirceburgensis: Eckart, Commentarii de rebus Franciae Orientalis I 831. — Cod. Salisburgensis n. 209, jetzt Vindob. 1008: de Rossi, Roma sott. I 141 De locis sanctis martyrum quae sunt foris civitatis Romae. — Guilelmus Malmesburiensis, Gesta regum Anglorum, ed. Hardy 1840 II 539. — Einsiedlensis: de Rossi, Inscr. christ. II. Jordan, Topogr. II 329. 646. Lanciani, Mon. ant. dei Lincei I 1891, 439. — Das Cömeterienverzeichnis der Mirabilia urbis Romae des 12. Jhs. ist zu sehr entstellt; vgl. Richter, Topogr.[2] 14. Jordan Top. II 605. de Rossi, Roma sott. I 157.

Bischöfen mit regelmäßiger Angabe ihres Depositionstages. Nach altchristlicher Anschauung bezeichnet der Tod eines Christen seinen Eingang in das wahre Leben, mithin gilt der Sterbetag (als welcher, scheint es, der Tag der Beisetzung, depositio, angenommen wurde) als der wahre Geburtstag: er wurde aufgezeichnet und an ihm das Jahrgedächtnis gefeiert. Die Aufzeichnung des Todestages und seine Eintragung in den Festkalender diente eben der Sicherung des Gedächtnisses. Es handelt sich hierbei nicht um die Masse der Verstorbenen, sondern gemäß dem auch im so demokratischen Christentum sich behauptenden antiken Aristokratismus (Aristokratismus und Demokratismus sind gleich antik) um hervorragende Persönlichkeiten, wie Bischöfe, Märtyrer und Heilige, eben um solche Personen, deren Grabstätten de Rossi suchte. Die Aufzeichnungen der Depositionen haben für die Cömeterialtopographie Wert, wenn sie, wie es üblich war, mit dem Tag zugleich auch die Stätte der Beisetzung angaben. Die erste Stelle gebührt dem „Chronograph von 354"; er enthält für die Katakombenforschung wichtige Verzeichnisse: eine Depositionsliste der römischen Bischöfe, beginnend mit Lucius († 256) und fortgehend bis vor Liberius, zu dessen Zeit das Werk entstand; sodann ein Depositionsverzeichnis von Märtyrern; und eine Liste der römischen Bischöfe bis Liberius. — Das Verzeichnis der römischen Bischöfe ist successiv fortgeführt (auch inhaltlich erweitert) worden, zuletzt von Anastasius Bibliothecarius bis ins neunte Jahrhundert. Das ist das sog. Papstbuch (der Liber pontificalis). Die Verzeichnisse der Bischöfe sind noch dadurch wertvoll, daß sie neben deren etwaigen anderen Taten auch ihre Bauarbeiten in den Cömeterien erwähnen, sowie ihre eigene Ruhestätte.[1])

---

[1]) Chronograph: Mommsen, Sächs. Akad. Abh. I 1850, 547. Mon. Germ. hist., Script. antiquiss. IX. CJL I 322. — L. Duchesne, Le Liber pontificalis, texte, introduction et commentaire (Biblioth. des écoles franç. d'Athènes et de Rome) I 1886 Seite 1 Catalogue libérien, 10 Depositio episcoporum, 11 Depositio martyrum, 47 Liber pontif., première edition, 115 seconde édition. Aus letzterer entnehmen wir Proben.

Zepherinus (202) — sepultus est in cymiterio suo iuxta cymiterium Calisti via Appia.

Callistus (218) sepultus est in cymiterio Calepodi via Aurelia miliario III — fecit alium cymiterium via Appia, ubi multi sacerdotes et martyres requiescunt, qui appellatur usque in hodiernum diem cymiterium Calisti.

Pontianus (230) — quem beatus Fabianus — sepelivit in cymiterio Calisti via Appia.

Anteros (235) — gestas martyrum diligenter a notariis exquisivit et in ecclesia recondit — sepultus est in cymiterio Calisti.

Fabianus (236) — regiones dividit diaconibus et fecit VII subdiaconos qui septem notariis imminerent, ut gestas martyrum in integro fideliter colligerent, et multas fabricas per cymiteria fieri praecepit — sepultus est in cymiterio Calisti —.

Cornelius (251) — Hic temporibus suis, rogatus a quodam matrona Lucina, corpora apostolorum beati Petri et Pauli de Catacumbas levavit noctu: primum quidem corpus beati Pauli accepto beata Lucina posuit in praedio suo, via Ostiense, iuxta locum ubi decollatus est; beati Petri accepit corpus beatus Cornelius episcopus et posuit iuxta locum ubi crucifixus est, inter corpora sanctorum episcoporum — in Vaticanum —. Cuius corpus noctu collegit beata Lucina cum clericis et sepelivit in crypta iuxta cymiterium Calisti via Appia in praedio suo —.

Lucius (252) — sepultus est in cymiterio Calisti —. Ebenso Stephanus (253).

Xystus (II. 257) — comprehensus a Valeriano et ductus ut sacrificaret demoniis. Qui contempsit praecepta Valeriani; capite truncatus est, et cum eo alii sex diaconi, Felicissimus et Agapitus, Januarius, Magnus, Vincentius et Stephanus. — Et post passionem beati Xysti, post tertia die, passus est beatus Laurentius eius archidiaconus —. Qui vero sepultus est in cymiterio Calisti via Appia; nam VI diacones supradicti sepulti sunt in cymiterio Praetextati via Appia;

Noch ein Märtyrerverzeichnis von Bedeutung ist das Martyrologium Hieronymianum, unter Benutzung älterer Vorlagen im fünften Jahrhundert entstanden.[1])

Endlich kommen die Ritualbücher in Betracht, soweit sie zu den vorgeschriebenen Riten die Stationen angeben, an denen sie zu vollziehen sind. Topographische Angaben über Cömeterialkulte finden sich im Sacramentarium Leonianum (dem Papst Leo I. 440 zugeschrieben, aber wohl jünger), nicht aber im Sacramentarium Gelasianum. Beim Orationale des Sacramentarium Gregorianum (Gregor I 590) hat der Herausgeber Thomasius jedesmal die Station hinzugefügt, zum Teil auch die ursprüngliche Kultstätte, wie sie vor Übertragung der Gebeine aus den vorstädtischen

---

supradictus autem beatus Laurentius in cymiterio Cyriaces, in agro Verano, in crypta, cum aliis multis martyribus —.

Dionysios (259) — presbiteris ecclesias dedit et cymiteria et parrocias diocesis constituit — sepultus est in cymiterio Calisti —.

Felix (269) — constituit supra memorias martyrum missas celebrare (vgl. Duchesnes Kommentar, hier wie überall) — fecit basilicam in via Aurelia ubi et sepultus est (vielmehr im Coem. Callisti).

Eutycianus (275) — sepultus est in cymiterio Callisti —.

Gaius (283) — fugiens persecutionem Diocletiani in criptis habitando martyrio coronatur — sepultus est in cymiterio Calisti —.

Marcellinus (296) — Marcellus presbiter collegit noctu corpora cum presbyteris et diaconibus cum hymnis et sepelivit in via Salaria in cymiterio Priscillae in cubiculum qui patet usque in hodiernum diem, quod ipse praeceperat paenitens dum traheretur ad occisionem, in crypta iuxta corpus sancti Criscentionis —.

Marcellus (308) — fecit cymiterium Novellae via Salaria et XXV titulos in urbe Roma constituit quasi dioecesis — propter baptismum et paenitentiam — et propter sepulturas martyrum —. Cuius corpus collegit beata Lucina et sepelivit in cymiterio Priscillae via Salaria —.

Eusebius (309) — sepultus est in cymiterio Calisti via Appia —. Ebenso Miltiades (311—313) als letzter.

Silvester (314) — constituit ut si quis desideraret in ecclesia militare aut proficere, ut esset — custus martyrum annos X —. Eodem tempore Augustus Constantinus fecit basilicam beato Petro apostolo in templum Apollinis, cuius loculum cum corpus sancti Petri ita recondit eqs —. Eodem tempore fecit basilicam beato Paulo apostolo ex suggestione Silvestri episcopi — Eodem tempore fecit basilicam sanctae martyris Agnae — Eodem tempore fecit basilicam beato Laurentio martyri via Tiburtina in agrum Veranum supra arenario cryptae — Eisdem temporibus fecit Aug. Const. basilicam beatis martyribus Marcellino presbytero et Petro exorcistae in territurio inter duos lauros — via Lavicana —. Hic Silvester — sepultus est in cymiterio Priscillae via Salaria, ab urbe Roma miliario III —.

Marcus (336) — fecit duas basilicas, unam via Ardeatina ubi requiescit —. Qui etiam sepultus est in cymiterio Balbinae via Ardeatina, quem ipse insistens fecit —.

Julius (337) — fecit — et cymiteria III, unum via Flamminea, alium via Aurelia et alium via Portuense — sepultus est via Aurelia in cymiterio Calepodi, miliario III —.

Liberius (352) — fecit in exilio annos III — rediens autem Liberius de exilio habitavit in cymiterio sanctae Agnae apud germanam Constanti Augusti — ornavit de platomis marmoreis sepulchrum sanctae Agnae martyris — sepultus est via Salaria in cymiterio Priscillae —.

Damasus (366) — fecit basilicas duas — alia(m) via Ardeatina ubi requiescit; et in Catacumbas, ubi iacuerunt corpora sanctorum apostolorum Petri et Pauli, in quo loco (?) platomam ipsam, ubi iacuerunt corpora sancta, versibus exornavit. Hic multa corpora sanctorum requisivit et invenit, quorum etiam (gesta?) versibus declaravit — sepultus est via Ardeatina in basilica sua — iuxta matrem suam et germanam suam —.

Das Verzeichnis geht bis Hadrian (772—995).

[1]) Martyrologium Hieronymianum edd. de Rossi et Duchesne (in den Acta sanctorum. Nov. II) 1893.

Katakomben in die Stadtkirchen bestand (Statio olim, z. B. via Latina in Calisti scil. coemiterio); aber die Quellen, aus welchen Thomasius seine Angaben schöpfte, sind noch nicht ermittelt. Das Capitulare evangeliorum, in der vorliegenden Fassung für Karl den Großen geschrieben, verzeichnet die bei der Messe zu singenden Evangelienlektionen für jeden Tag und jedes Fest, unter Angabe der Märtyrer und Heiligen des Tages, nebst der Station; dabei wird das betreffende Cömeterium nicht genannt, oft aber die Straße, woran die Kultstätte lag.[1])

Mit Hilfe der vortehend skizzierten literarischen Überlieferung hat de Rossi Cömeterien und Grüfte festgestellt; seine Hauptentdeckung betraf das Cömeterium Callisti an der Via Appia mit der Gruft römischer Bischöfe des dritten Jahrhunderts und anderen Gräbern von hervorragenden Märtyrern, Heiligen und Bischöfen. Die einzelnen Gräber selbst ließen sich oft mittels vorfindlicher Reste der Originalgrabschriften verifizieren; dazu traten ergänzend oder bestätigend die von Bischof Damasus (366) in die historischen Krypten gestifteten metrischen Elogien, auf Marmortafeln in eigenartigen Schriftzügen gemeißelt nach der Vorschrift des Furius Dionysios Philokalos.[2])

Da die ursprüngliche Anordnung der Cömeterienliste des vierten Jahrhunderts noch nicht authentisch vorliegt, so folgt unser Katakombenverzeichnis einstweilen den Itinerarien, die mit der Via Flaminia beginnen, die Stadt rechts herum umkreisen und mit Sankt Peter schließen.[3])

Via Flaminia (vor Porta del popolo).

Coemeterium (Sabinillae?) ad sanctum Valentinum. Rechts der Straße auf den Monti Parioli (Parco Margherita). Valentin soll nach seinen Akten von Sabinilla auf ihrem Grundstück begraben worden sein.[4])

Via Salaria vetus (vor Porta Salaria; von der Mündung der Via Po in den Corso di Porta Pinciana nordwestlich nach Ponte Molle strebend. Die Bezeichnung Salaria vetus nur in altchristlichen Quellen).

Hypogaeum des h. Pamphilus. De Rossi glaubte es in einer Katakombe unter der Osteria delle tre madonne gefunden zu haben.[5])

Coemeterium Basillae ad s. Hermetem. Links der Straße auf den Monti Parioli in einer Vigna des Collegium Germanicum. Beglaubigt durch Inschriften mit den Namen der Basilla und des Hermes. Malereien des 3. und 4. Jahrhunderts. Auch die Gruft der H. Protus und Hyancinthus ist durch Inschriften beglaubigt.

Coemeterium ad septem columbas (palumbas) ad caput s. Johannis in clivum cucumeris (letzteres ist die Senkung der Straße zum Tiber, bei Aqua acetosa).

Via Salaria (in den christlichen Quellen Salaria nova; vor Porta Salara).

---

[1]) Sacramentarien: de Rossi, Roma sott. I 126. — Capitulare: eb. 127.

[2]) Damasus: de Rossi, Roma sott. I 118. Damasi epigrammata rec. Ihm 1895. Beim Epigramm auf Bischof Eusebius steht die Beischrift: Furius Dionysius Filocalus scripsit, Damasi papae cultor atque amator. Er war Schreiber und Zeichner, nicht Steinmetz.

[3]) Eine Karte bei Crostarosa, Bull. crist. 1900, 321 Taf. 11; vgl. dazu die Pläne von Alt- und Neurom bei Otto Richter, Topographie der Stadt Rom 1901. — Die Spezialliteratur zu den einzelnen Katakomben bei Kraus, Realencykl. II 110; Müller, Koimeterien 808; Armellini und Marucchi.

[4]) Coem. Valentini: Marucchi, Bull. comunale, Roma 1888, 240. 429; ders., Cimitero e basilica di San Valentino 1890.

[5]) Via Salaria: Bull. crist. 1894, 7 Taf. 1. 2.

Coemeterium Maximi ad s. Felicitatem. Letzteres inschriftlich, erstere Bezeichnung durch das Martyrolog. Hieronymianum bezeugt. Links der Straße.[1])

Coemeterium Thrasonis ad s. Saturninum. Rechts. Vielleicht das Hypogaeum in Villa Odescalchi.

Coemeterium Jordanorum ad s. Alexandrum. Vermutet im Hypoygäum unter Vigna Massimo.

Coemeterium Priscillae ad s. Silvestrum. Links; unter den Hügeln vor dem Anio in Villa Ada. Beglaubigt durch Inschriften (Felix, Philippus) und Graffiti (Priscilla). Darin die Cappella greca, so genannt wegen zweier griechischen Inschriften; die Gruft der Acilier; ein Baptisterium u. a. Angeschlossen war das Coemeterium Novellae, rechts der Straße.[2])

Via Nomentana (vor Porta Pia).

Coemeterium Nicomedis. Rechts der Straße, unter Villa Patrizi.

Coemeterium Agnetis. Links.[3])

Coemeterium maius ad Capream (Martyrolog. Hieronym.), Coem. fontis s. Petri (Mirab.); de Rossi identifiziert es mit dem Coem. Ostrianum (der Acta Liberii: non longe a coem. Novellae cim. Ostr. ubi Petrus apostolus baptizavit; vgl. Acta Mauri et Papiae: in via Nomentana ad Nymphas ubi Petrus baptizaverat). In den Vignae Leopardi und Crostarosa. Die Crypta Emerantianae ist durch eine Inschrift beglaubigt. Die Katakombe ist architektonisch interessant; dazu gehören auch ihre aus dem Tuff geschnittenen Sessel.[4])

Via Tiburtina (vor Porta San Lorenzo).

Coemeterium Cyriacae ad s. Laurentium in agro Verano. Rechts der Straße. Großenteils zerstört durch die neueren Friedhofanlagen. Eingang im Friedhof bei den Grabstätten Odescalchi und de Romanis. Beglaubigt durch die Lage an der Basilica di San Lorenzo.

Cömeterium des h. Hippolytus. Links der Straße, in Vigna Caetani. Beglaubigt durch Inschriften. Hier fand man 1551 die Statue des Bischof Hippolytus; daher wird gefragt, ob dieser identisch war mit dem Märtyrer.

Via Labicana (vor Porta Maggiore).

Cömeterium des h. Castulus. In seinem Gelände gabelt sich die Bahn für Neapel und für Civitavecchia.

Coemeterium ad duos lauros, ad ss. Petrum et Marcellinum ad s. Helenam, in comitatu (Chronogr.), sub Augusta scil. Helena, ad s. Tiburtium (Acta Petri et

---

[1]) Via Salaria nova: Bull. crist. 1894. Taf. 1. 2.

[2]) C. Priscillae. Lanciani, Bull. com. Roma 1891, 323.

Capella greca. Wilpert, fractio panis 1895.

Acilier. Hülsen, Röm. Mitt. 1892, 314. v. Rhoden in Pauly-Wissowas Realencykl. I 257 n. 40.

Baptisterium. Marucchi, Bull. crist. 1901, 71 u. 277. Röm. Quart. 1902, 256. 1903, 355. Zettinger, eb. 343. de Waal, eb. 1901, 388. de Waal. eb. 1903, 358.

[3]) C. Agnetis. Armellini, Cimitero di s. Agnese 1880. Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire I 1904, 918.

[4]) Coem. maius. Bosio III cap. 50 (unter dem Namen Coem. der h. Agnes). Marchi, Mon., bezieht sich wesentlich auf diese Katakombe.

Armellini, Scoperta della cripta di s. Emerenziana 1877. Marucchi sucht das Baptisterium Petri vielmehr im Coem. Priscillae (s. dort).

Marcellini. Im Gelände einer Villa der Cäsaren, darin auch das Mausoleum der Helena errichtet wurde (Tor Pignattara); nahe beim Begräbnisplatz der Equites singulares (Henzen, Iscrizioni recentemente scoperte degli Equites singulares 1885). Inschriftlich bezeugt. Reich an Gemälden.

Coemeterium in der Vigna del Grande (jetzt Marchi und Cellere), anscheinend ohne Verbindung mit dem Cöm. Petri et Marcellini; als christlich nicht sicher bezeugt.

Via Latina (vor Porta San Giovanni).

Coemeterium Gordiani et Epimachi ad s. Gordianum. Vielleicht die Katakombe am Fienile Cartoni, rechts der Straße.

Coemeterium Aproniani ad s. Eugeniam.

Coemeterium et basilica Tertulliani.[1])

Via Appia (vor Porta San Sebastiano).

Coemeterium Lucinae. Rechts an der Straße. Ursprünglich selbständig, später dem Coem. Callisti angeschlossen; es enthält die inschriftlich bezeugte Gruft des Bischof Cornelius (251/52), in welcher de Rossi seine Grabungen begann.[2])

Coemeterium Callisti (Calixti) ad. s. Sixtum (Xistum). Rechts der Straße, zwischen Appia und Ardeatina. Callistus war Diakon des Bischof Zephyrinus (208 bis 218) und wurde von diesem mit der Verwaltung des schon zuvor bestehenden Cömeteriums betraut; als dessen Nachfolger vergrößerte er es. Seit Bosio betrachtete man alle Cömeterien der Appia und Ardeatina als Glieder der Kallistkatakombe. Deren historisch-topographische Kritik und die Feststellung ihrer historischen Krypten war de Rossis bahnbrechende Tat. Durch Inschriften bezeugt ist die sog. Papstgruft. Kallist, den Bischof Zephyrinus über das Cömeterium gesetzt hatte, wurde Zephyrins Nachfolger, ihm folgte Urbanus 223—230. Diese drei sind anderswo bestattet worden, Zephyrin nahebei, Kallist an der Via Aurelia, Urbanus im Coem. Praetextati; die in der Bischofsgruft gefundene Urbanusinschrift weist Wilpert einem anderen Träger des Namens zu. Sicher dort bestattet wurden Pontianus 235, Anteros 236, Fabianus 250, nicht Cornelius, wohl aber Lucius und seine Nachfolger bis Eutychianus (283). Reste der griechischen Grabschriften sind erhalten, abgesehen von der zweifelhaften Urbanusinschrift die des Anteros, Fabianus, Lucius und Eutychianus. Die Gruft der h. Cäcilia, wie de Rossi sie bestimmte, ist unbezeugt. Nach de Rossi wäre sie unter M. Aurel hingerichtet und dort bestattet worden, nach Erbes unter Septimius Severus, nach Wilpert erst unter Alexander Severus. Daß die fragliche Kammer unbezeugt ist, darauf hat Lipsius hingewiesen; es haben sich nur zwei spätere Grabschriften von Caeciliani gefunden. Der Cäcilienkult entwickelte sich, soweit ersichtlich, erst im 5. Jahrhundert, die Akten werden dem Ausgang des Jahrhunderts zugeschrieben. Duchesne aber verweist auf die Angabe des Liber pontificalis, derzufolge der Körper der Heiligen aus dem Coem. Prätextati in die Stadt übertragen worden sei, also gar nicht in der Kallistkatakombe geruht habe. Bezeugt ist die Sondergruft des Bischofs Eusebius (309—311), nicht die des Gaius (283—284) und des Miltiades (311—314). Die nördlich anschließenden Hypogäen bezeichnete de Rossi als Arenarium Hippolyti, Regio Liberiana,

[1]) Alle drei nicht bestimmt und nicht erforscht. Armellini, Cimiteri cristiani della via Latina 1874. Zum Coem. Aproniani vgl. Leclercq bei Cabrol Dictionnaire I 1906, 2636.

[2]) Via Appia: Canina, Annali d. Instit. 1853, 132. Mon. V Taf. 57. 58 (Karte).
C. Lucinae. de Rossi, Roma sott. I 274—351. Taff.

coemeterium Soteridis; die Richtigkeit dieser unzureichend begründeten Benennungen ist bestritten, Wilpert erkennt in der sogenannten Soteriskatakombe nur Erweiterungen der Eusebius- und Gaiusregion des Coemeterium Callisti und verlegt die Soteriskatakombe weiter nördlich (in das Gebiet des Trappistenklosters), das Hippolytusarenar noch entfernter an den Rand der Appia (die Bezeichnung Regio Liberiana sollte nur ausdrücken, daß dies Hypogäum nach Ausweis der Grabschriften dem späteren vierten Jahrhundert angehöre; Liberius regierte 352—355).[1])

Coemeterium Praetextati ad s. Januarium. Gegenüber der Kallistkatakombe, links der Straße, zwischen Via Appia und Marrana della Caffarella in der Gegend des Triopium des Herodes Atticus, Besitzung de Romanis. Enthält die Gruft des h. Januarius und die der h. Felicissimus und Agapitus (Agapetos), beide inschriftlich bezeugt.[2])

An der Via Appia, bei der Prätextatkatakombe, liegt die Gruft des Sabaziospriesters Vincentius und seiner Gattin Vibia mit Gemälden in der Art der Katakombenmalereien.[3])

Coemeterium ad (in) catacumbas ad s. Sebastianum (Basilica Apostolorum). Rechts der Straße, vor dem Anstieg zur Rotunde der Meteller (Capo di bove). Derselbe Flurname erscheint auch zur Ortsbestimmung des in der Nähe liegenden Circus Maxentii gebraucht (circus in catacumbas, Chronogr. 354). Durch Inschriften und Berichte bezeugt. Hier wurde der h. Quirinus, Bischof von Siscia Pannoniae, beigegesetzt. Vorübergehend sollen die Leiber der Apostel Petrus und Paulus hier hingebracht worden sein, man vermutet im Jahre 258, nach einigen sogar zweimal, das erstemal kurz nach ihrem Martyrium, Lanciani setzt die Übertragung in die Zeit Heliogabals (218—222). Ihre Ruhestätte, mit Marmor ausgekleidet, daher Platonia genannt, sucht man in einer Kammer neben der Apsis von San Sebastiano, de Waal in der Kirche selbst; in jener Kammer sieht er die Quirinusgruft, wegen der ihm dort gewidmeten Inschrift.[4])

Via Ardeatina (die alte ging von der Porta Naevia der servischen und der Porta Ardeatina der aurelianischen Mauer aus, die heutige — ein antiker Verbindungsweg von der Appia zur alten Ardeatina — zweigt vor Porta San Sebastiano bei dem Kirchlein Domine quo vadis von der Appia rechts ab).

Coemeterium Balbinae ad s. Marcum. In der Gabel der zwei Straßen. Inschriftlich bezeugt.[5])

---

[1]) C. Callisti: de Rossi, Roma sott. I 225. II. Nortet, Catacombes d. s. Calixte 1887. Schultze, Katakomben 334. Wilpert, Röm. Quart. 1901, 32 und zur Topographie der Appia und Ardeatina; 50 zur Entwicklungsgeschichte der Kallistkatakombe. Cäcilia: Lipsius, Chronologie der römischen Bischöfe 181. Duchesne, Lib. pont. II 56. Erbes in Briegers Zeitschr. für Kirchengeschichte IX 1887, 1. Kirsch, H. Cäcilia 1901.

[2]) C. Praetextati. Felicissimus und Agapitus: de Rossi, Bull. crist. 1872, Tf. 4. Armellini, Scoperta d'un graffito storico 1874. Kanzler, Bull. crist. 1895, 172 Tf. 9—10.

[3]) Sepulcrum Vibiae: Garrucci, Storia VI 172 Taf. 493. Maaß, Orpheus 1895, 209. Wilpert, Malereien 144. 392 Taf. 132. 133, 1.

[4]) C. Sebastiani: Armellini, Descrizione delle cat. di s. Sebastiano 1895. Platonia: Marchi, Mon. 199. Armellini 745. Nur eine Translation: zuletzt Duchesne, Lib. pont. I pag. CIV. Lanciani, Pagan and christian Rome 131. 345. de Waal, Die Apostelgruft ad catacumbas Röm. Quart. 1894. Dagegen Marucchi, Bull. crist. 1895, 168; dafür Grizar, eb. 170.

[5]) Via Ardeatina: Hülsen, Röm. Mitteilungen 1894, 320. Richter, Topographie der Stadt Rom [2]71. Wilpert, Röm. Quart. 1894, 39 (Karte Seite 36). C. Balbinae: Wilpert, Röm. Quart. 1901, 32.

Crypta Damasi. Bischof Damasus ließ sich neben seiner Mutter Laurentia und seiner Schwester Eirene beisetzen. Die Krypta ist noch nicht gefunden.[1])

Coemeterium Basilei ad s. Marcum (et s. Marcellianum). Wilpert vermutet es in einer 1902 entdeckten Krypta zwischen dem Trappistenkloster und der Via Ardeatina; sie ist noch im vierten Jahrhundert zu einem kreuzförmigen Kultusraum ausgebaut worden und enthält in der Aspis die Spuren eines Steintisches, im linken Kreuzarm einen Doppelsarg mit einem dahinter ausgebrochenen kleineren dritten Grab, ferner an Malereien in der Grabnische eine kleinere Frauenfigur zwischen zwei Heiligen, im Arcosolbogen ein Christusmedaillon zwischen zwei Heiligen auf je einer Himmelsleiter. Durch Inschriften nicht beglaubigt.[2])

Coemeterium Domitillae, Nerei et Achillei ad s. Petronillam. Jenseits der Via delle sette chiese in der Tenuta di Tor Marancia (einst Praedia Amarantiana, nach Inschriften zeitweilig in Besitz einer Flavia Domitilla). Die Katakombe ist reich an Gemälden zum Teil früher Zeit; wir heben das Cubiculum Ampliati hervor. Die Basilica Nerei et Achillei et Petronillae fand de Rossi; ihre Identität ist durch Inschriften bezeugt. Eine beim Casale di Tor Marancia 1884 gefundene Treppe führt zu einer 1897 ausgegrabenen Krypta mit einem Gemälde von sechs Märtyrern; Marucchi glaubte hier die Gruft der H. Marcus und Marcellianus gefunden zu haben.[3])

Via Ostiensis (vor Porta San Paolo).

Coemeterium Comodillae iuxta basilicam s. Pauli ad ss. Felicem et Adauctum. Links der Via Ostiensis an der von Osten einmündenden Via delle sette chiese in der Vigna Villani (Serafini). Vom damasianischen Epigramm auf Felix und Adauctus ist ein Bruchstück gefunden. Von der hier bestatteten s. Emerita sah Boldetti ein Gemälde mit Namensbeischrift.[4])

Das Coemeterium Lucinae war oberirdisch; der Apostel Paulus wurde seinen Akten zufolge hier bestattet. Über seinem Grabe erhob sich später die Basilica s. Pauli.

Coemeterium Timothei in horto Theonae. Nach seinen Akten wurde er von Theona in ihrem Garten beim Grabe des Apostels Paulus begraben. Hinter der Apsis von S. Paul führt eine Treppe zu einer historischen Krypta ohne Kennzeichen; vielleicht ist es die des Timotheus.

Coemeterium Theclae. Am Ponticello di San Paolo bei der Osteria del ponticello in Vigna Serafini. Krypta mit übergebauter Basilika. Die Identität ist durch Inschriften nicht bezeugt.

Coemeterium bei Tre fontane (ad Aquas salvias), von Bosio als C. Zenonis an-

---

[1]) Damasus: Wilpert, Röm. Quart. 1903, 72. 368.

[2]) C. Basilei (Marcus und Marcellianus): Wilpert, Röm. Quart. 1902, 364; ders., Malereien 483 Taf. 214–216.

[3]) C. Domitillae: (de Rossi) Roma sott. IV (ist in Vorbereitung). Tor Marancia: Biondi, Museo Chiaramonti III 77. Wilpert, Röm. Quart. 1901, 45. Pfuhl, Röm. Mitteilungen 1904, 1, 2. Cubiculum Ampliati: Leclercq bei Cabrol Dictionnaire I 1904, 1712.

Basilica: de Rossi, Bull. crist. 1874, 1 Taf. 4. 5; 1875.

Treppe: de Rossi, Bull. crist. 1884, 138. Krypta: Marucchi, Bull. crist. 1899, 8; 1900, 165; ders. Catacombes 128. Dazu Wilpert, Malereien 486, 1.

[4]) Via Ostiensis: Stevenson, Bull. crist. 1897, 283. Borsari, Notizie scavi 1898, 452.

C. Comodillae: Bull. crist. 1904. Emerita: Boldetti, Osservazioni 542. Röm. Quart. 1904.

gesetzt, weil hier S. Zeno mit seinen Genossen getötet worden sein soll. Die Überlieferung sagt nichts von einem C. Zenonis.

Via Portuensis (vor Porta Portese, Trastevere). Alle Cömeterien dieser Straße liegen, des Flusses wegen, rechts.

Coemeterium Pontiani ad ursum pileatum. Im Monteverde. Durch Malereien mit Beischriften und durch Graffiti sind die Krypten der H. Milix und Pumenius, Abdon und Sennen bezeugt, auch ein Baptisterium.[1])

Coemiterium ad insalatos (insalatas Fulvio, insalsatos Notitia, m̃phalatos Laur.) ad s. Felicem. Noch nicht gefunden.[2])

Via Aurelia (vor Porta San Pancrazio).

Coemeterium (Octavillae) ad s. Pancratium. In der Villa Pamfili. Octavilla soll den Leichnam in ihrem Grundstück begraben haben.

Cömeterium der Lucina und der Heiligen Processus und Martinianus. Es wird in einer noch nicht ausgegrabenen Katakombe unter den Villen Pellegrini und Pamfili vermutet.

Begräbnisstätte der duo Felices. Noch nicht gefunden.

Coemeterium Calepodii ad s. Callistum. Darin war Bischof Kallistus begraben.[3])

Via Cornelia.

Coemeterium Vaticanum. An der Südseite der Straße lag der Circus Gai et Neronis. Petrus soll an der Nordseite der Straße beigesetzt worden sein; bei ihm fanden die Bischöfe bis Victor (202—218) ihre Ruhestätte. Über dem Petersgrab errichtete Konstantin die Petersbasilika. Reste eines oberirdischen Cömeteriums haben sich gefunden, aber keine unterirdischen Krypten und Galerien.

Die suburbicarischen Cömeterien schließen sich den stadtrömischen an; es sind die Katakomben im weiteren Umkreis bis höchstens zum 30. Meilenstein. Sie liegen an den Heerstraßen und bei den Orten des Rayons. Indem wir auf die neueren Katakombenverzeichnisse verweisen, heben wir nur einige namhaftere Stätten hervor.

Coemeterium Alexandri via Nomentana miliario VII.

Coemeterium Symphorosae via Tiburtina mil. IX.

Coemeterium Zotici via Labicana mil. X.

Coemeterium della Nunziatella (so modern genannt nach dem Kirchlein dieses Namens). Beim Forte Ardeatino. Via Ardeatina mil. IV.

Coemeterium Cyriaci via Ostiensi mil. VII. Dort ist eine Tenuta di San Ciriaco.

Coemeterium Generosae via Portuensi mil. VI, ad sextum Filippi (bei der Villa La Magliana). Hier lag auch der Hain der Arvalbrüder. Das Cömeterium entwickelte sich an den Gräbern der H. Simplicius, Faustinus, Viatrix (Beatrix). In den Trümmern der damasianischen Basilika fand sich ein Epistylfragment mit In-

---

[1]) Coem. Pontiani, Abdon und Sennen: Cabrol, Dictionnaire I 1903, 42.

[2]) C. ad insalatos: infulatos vermutet Tomasetti, Bull. crist. 1899, 77 mit Beziehung auf die infula (Tiara) der Perser Abdon und Sennen in einem Gemälde.

[3]) C. Calepodii: de Rossi, Roma sott. I 165.

schrift: „Simplicio Fau]stino Viatrici". Die Benennung C. Generosae nur am Translationssarkophag von 683: positi sunt in cimiterium Generoses super Filippi.[1])

Italien außer Rom und seinem engeren und weiteren Umkreis. Das übrige Mittel- und Oberitalien nebst den nördlich anstoßenden Ländern bietet wenig. Von unteritalienischen Cömeterien sind nur die von Neapel bedeutend, vorzüglich die von San Gennaro, S. Gaudioso und S. Severo. Sie fordern eine Publikation mit Aufgebot aller Mittel der archäologischen Technik. Reich an christlichen Begräbnisanlagen ist Sizilien, besonders die Ostküste; vorzüglich wichtig sind die Katakomben von Syrakus, die in der Vigna Cassia, die von San Giovanni u. a. Neuerdings haben sich Paolo Orsi und Joseph Führer um die Erforschung der Denkmäler verdient gemacht. Letzterer, der seine erste Reise als Stipendiat des deutschen archäologischen Instituts machte, bereitete eine umfassende Publikation der Sicilia sotteranea vor, deren Vollendung durch seinen frühen Tod unterbrochen wurde. Die Katakomben auf Malta, welche viel Verwandtschaft mit den sizilischen zeigen, untersuchten von deutschen Gelehrten Albert Mayr und Georg Stuhlfauth.

In Nordafrika (Algier und Tunis) forschen die Franzosen; bis jetzt sind nur wenige Hypogäen bekannt geworden.[2])

In Griechenland hat sich bisher nur auf Euboea eine Katakombe finden lassen, von den Cykladen kommt hauptsächlich Melos in Betracht. Kleinasien, in der Geschichte der Ausbreitung des Christentums so intensiv hervortretend, hat noch keine Katakomben dargeboten; wohl aber die Cyrenaica und Ägypten. Ebenfalls Syrien mit Einschluß von Palästina; insbesondere ist Jerusalem zu nennen. Auch in Mesopotamien fehlen sie nicht ganz.

Wohl hat sich das Christentum von Ost nach West verbreitet, soweit die Mittelmeerländer in Frage kommen; und der Archäologe möchte gern diese ostwestliche

---

[1]) Suburbicarische Cömeterien: Stevenson bei Kraus Realencykl. II 114. Müller, Koimeterien 811. Armellini, Cimiteri 541. Marucchi, Catacombes 545.

C. Alexandri: Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire I 1904, 1091.

C. Symphorosae: Stevenson, Scoperta della basilica di Sinforosa 1878. Studi e docum. di storia e diritto I 1880, 105.

C. Zotici: Stevenson, Cimitero di Zotico 1876.

Nunziatella: Wilpert, Malereien 403.

C. Generosae: de Rossi, Roma sott. III 647. — Arvalen: Henzen, Acta fratrum Arvalium 1874. Wissowa in Pauly-Wissowa Realencykl. II 1463.

[2]) Mittel- und Oberitalien: Kraus, Realencykl. II 130. Armellini, Cimiteri 619. Müller, Koimeterien 812. Kaufmann, Handbuch 90. Albano: Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire I 1904, 1053.

Unteritalien: Bellermann, Über die ältesten christl. Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden 1839. V. Schultze, Die Katakomben von San Gennaro dei proveri zu Neapel 1877. Bull. crist. 1899, 106. 1900, 177. Kraus II 130. Müller 802. 807. 858. Armellini 697.

Sizilien: Kraus II 134 n. 30—38. Müller 802. 805. 852. Armellini 720. Orsi in den Notizie degli scavi 1893. 1895—1898. Röm. Quart. 1895. 1897. 1900, 187. 1904, 235. Führer, Forschungen zur Sicilia sotteranea in Abh. der Bayer. Akad. XX 1897 I 673; eb. XXII 1902 I 109. Röm. Mitteilungen 1902, 110.

Malta: Mayr, Röm. Quart. 1901, 216. 352. Stuhlfauth, Röm. Mitt. 1898, 275 Taf. 9—10. Müller 806. 856. Armellini 738. Caruana, Ancient pagan tombs and christian cemeteries in the island of Malta 1898 m. Taff. Sardinien: Müller 807. Armellini 740. 758.

Nordafrika: Müller 805h. 851. Kaufmann, Handbuch 77 § 36.

Entwicklung an der Hand der Denkmäler verfolgen. Da aber unter den außerrömischen Cömeterien nur die Neapeler auf Entstehung in der Frühzeit Anspruch machen, und da doch schon in der apostolischen Zeit das Christentum in der Reichshauptstadt Fuß gefaßt hat, so stehen beim Studium der Katakomben die römischen ihrer vielseitigen Bedeutung entsprechend mit Recht in erster Linie.[1])

[1]) Griechenland: Lampakis, Mém. sur les antiquitées chrétiennes de la Grèce, Athènes 1902. In Athen besteht eine Gesellschaft für christliche Archäologie, *Χριστιανικὴ ἀρχαιολογικὴ ἑταιρία*, welche Berichte herausgegeben hat (*Δελτίον περιέχον τὰς ἐργασίας τῆς ἑταιρίας*), Athen 1892; vgl. Ath. Mitteilungen 1892, 280.

Euböa (Chalkis): Strzygowski, Röm. Quart. 1890, 2. Müller 813c. Kaufmann, Handbuch 88.

Kykladen (Melos): Roß, Reisen auf d. griech. Inseln III 1845, 145. Bayet, Bull. corr. hell. 1878, 347. Schultze, Katakomben 275. Kraus II 136. Müller 805i. 857. Kaufmann 89.

Kleinasien: Müller 804d. 844. Kaufmann 98.

Kyrene: Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaique etc. 1827, 207. Smith and Porcher, History of recent discoveries at Cyrene 1864. Royal Soc. Lit. Transact. II. series, IX 1870, 135. Schultze, Katak. 286. Kraus II 136. Müller 805g. 850. Kaufmann 86.

Ägypten (Alexandria): Schultze 280. Kraus II 136. Müller 805. 848. Kaufmann 75. Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire I 1904, 1125.

Syrien und Mesopotamien: Kraus II 136. Müller 804. 841. Kaufmann 105.

Bau der Katakomben.

Fossor.
Coem. Callisti.

Die Grundlagen für das technische Verständnis der Katakomben hat Giovanni Battista de Rossis Bruder Michele Stefano gelegt. Er war, wie sein Bruder, philologisch gebildeter Jurist, zugleich aber für Mathematik und Naturwissenschaft beanlagt und interessiert, daher doppelt befähigt, die wissenschaftliche Erforschung der Katakomben zu fördern. So hat er die geologischen Verhältnisse festgestellt, die für die Anlage der Katakomben maßgebend wurden, dann ihre Disposition und rechtlichen Grundlagen, endlich den Bau.[1])

Die Campagna di Roma, das Vorland der Stadt, besteht aus Ablagerungen submariner Vulkane, die in einer Vorzeit tätig waren, da allein der Apennin sich aus dem Meere erhob. Die Eruptivmassen, Schlacke, Asche und Sand, haben, im Wasser schwimmend gleichmäßig sich ausbreitend, Tufflager verschiedener Dichtigkeit gebildet. Einiges blieb lockerer Sand (arena), ein natürlicher Schlackensand, wegen seiner Schärfe der beste Sand zur Mörtelbereitung (genannt Puzzolana, nach der in Puteoli verschifften gleichartigen arena Puteolana, herrührend aus den Eruptionen des Vesuv); der Sand wurde in Gruben gewonnen, vielfach auch unterirdisch in unregelmäßig verlaufenden Stollen (Arenarien). Anderes ist harter Fels geworden, den die Römer zu ihrem Quaderbau verwendeten (lapis ruber, saxum quadratum; tufa litoide). Zwischen beiden Gattungen in der Mitte steht die dritte Art, der körnige Tuff (tufa granulare), weder loser Sand noch harter Fels, sondern mürbes Gebirg, weich genug, um sich leicht bearbeiten zu lassen, fest genug, um zu halten. In diesem körnigen Tuff legten die Christen ihre Katakomben an, unter möglichster Vermeidung der zwei anderen Gebirgsarten, des Sandes und des

[1]) M. Stef. de Rossi: über ihn G. B. de Rossi, Roma sott. I 351; danach folgt seine Analisi geologica ed architettonica, mit besonderer Paginierung; dazu Taf. 32—40.

Geologischer Schnitt des Hypogäum der Lucina.
II—VI Vulkanischer Tuff mit den Katakomben.

Felsens; sie bevorzugten den körnigen Tuff zunächst wegen seiner Zweckdienlichkeit, zugleich aber schonten sie das für die Lebenden Nutzbare, ähnlich wie beispielsweise die Ägypter ihre Toten aus dem fruchtbaren Acker- und Gartenland des Niltals an den unfruchtbaren Wüstenrand brachten.

Nur vereinzelt sind Christen in Sandgruben beigesetzt worden, mehr in der Not des Augenblicks; die literarische Überlieferung erwähnt solche Beisetzung in Sandgruben (in arenario, in cryptis arenariis, ad arenas, iuxta arenarium), daher in früheren Stadien der Forschung die irrige Meinung entstehen konnte, daß die Katakomben überhaupt gar nicht ursprünglich christliche Anlagen gewesen seien, sondern sekundäre Verwendungen heidnischer Sandgruben. Wohl aber ist vorgekommen, daß man bei Anlage und Erweiterung von Katakomben in die Netze von Arenarien geriet und sich so gezwungen sah, sie in das System der Katakombe einzubeziehen. Der unregelmäßige Verlauf ihrer Stollen konnte freilich nicht auf den Fuß des rechtwinklig geradlinigen Galeriennetzes der Katakomben gebracht werden; aber die allzu breiten Gänge mit ihren bröckligen Wänden konnten durch vorgesetzte Futtermauern auf das Normalmaß verengt und zugleich befestigt, in dem Mauerwerk Plätze für Gräber ausgespart werden. So geschah es unter anderem in den Cömeterien des Hermes und der Priscilla.

Unter der dreißig bis vierzig Meter starken Tuffschicht liegt der Ton und Mergelsand des alten Meeresbodens; bis in dies Tonlager betten sich die tiefeingerissenen Flußläufe.[1])

Die Katakomben sind die einzigen Denkmäler frühchristlicher Kunst; es ist dies ein Verhältnis, das sich in den alten Kulturgebieten ständig wiederholt, daß nämlich die Monumente der Gräberkunst, wo nicht die einzigen, so doch die zahlreicheren und besser erhaltenen sind. Es beruht dies auf zwei Gründen; einmal darauf, daß die Menschen wohl überall durch ihre Jenseitsgedanken dazu geführt wurden, früher auf monumentale Gräber zu denken, als auf solche Häuser für ihre eigene Lebenszeit und für die Götter; sodann darauf, daß die Gräber unter der schützenden Erddecke sich auch besser erhalten als die Hochbauten über der Erde. Beides gilt ebenso für die aus dem Tuff gehöhlten Katakomben, die von Haus aus monumentaleren Charakter besaßen als die auch gefährdeteren frühchristlichen Wohnhäuser und Versammlungsräume, von denen nicht die Spur übrig geblieben ist. Freilich müssen wir sofort hinzufügen, daß die etwaige Auffindung christlicher Räume aus den ersten Jahrhunderten über christliche Kunst uns schwerlich viel lehren würde; solche Räume waren in künstlerischer Beziehung kaum verschieden von den gleichzeitigen heidnischen.

Wie das ganze Christentum nur allmählich das geworden ist, als was wir es kennen, so ist auch die christliche Kunst ein Gewordenes, und sie ist dem Werden der christlichen Gedankenwelt erst gefolgt. Jesus hatte keinen Gedanken für Kunst, weder im Guten noch im Bösen, sie lag außerhalb seines Arbeitsfeldes. Hätte er länger gelebt, so würde sie vielleicht auch in sein Gesichtsfeld getreten sein, am ehesten wohl in Gestalt der Künstler. Der ganz allein auf die Seele zielende Sokrates wußte mit einem jeden fruchtbar zu reden, auch mit einem Zeuxis; nun denke man sich einmal Jesus in der Gesellschaft von Malern oder Baumeistern, man erinnere sich dabei, daß

[1]) Campagna di Roma: O. Richter, Topographie der Stadt Rom ²24.

ihm, wie übrigens uns allen, das Schöne zugleich Sinnbild war, daß also sein im Grunde fröhliches Herz doch Blick dafür hatte. Wie er persönlich sich dann über Kunstschaffen und Kunst geäußert haben könnte, die Frage wird man als eine müßige nicht aufwerfen; aber man darf aussprechen, daß die über ihn selbst schließlich hinausführende Konsequenz seiner Gedanken wohl auf eine Verneinung jeder religiösen Kunst hinauslaufen dürfte, nicht aber notwendig auf eine Verneinung der Kunst überhaupt.

Erst eine ganze Weile nach Jesus' Tod entstand eine christliche Kunst; daß sie dann doch eine religiöse Kunst wurde, will erklärt sein. Man kann es mit einem Worte aussprechen, es liegt in ihrem christlichen Charakter selbst. Die Religion des Jesus hatte sich um den Kardinalpunkt seines Todes umgedreht und sich umgesetzt in eine Christusreligion; aus dem Träger und der persönlichen Darstellung der religiösen Reform wurde er, oder vielmehr seine Potenzierung ins Himmlische, Gegenstand einer neuen Religion, eines Christuskultus. Möglich war diese Umsetzung nur in der hellenistischen Atmosphäre, in welcher die damalige Welt lebte, auch die jüdische; zur vollen Entwicklung aber kam die neue Kultusreligion erst mit der Verpflanzung der Reform in die heidnische Welt selbst. Hiermit wurde das Christentum nun auch in eine kunstgewohnte und kunstbedürftige Welt verpflanzt, die mit ihrer antiken Religiosität auch ihr antikes Kunstgefühl in die neue Lebensweise mit hinübernahm. Ihren besonderen Inhalt endlich empfing die neue und letzte Phase der antiken religiösen Kunst aus der vom Christentum genommenen Wendung zum Jenseitigen und durch das Jenseits wieder zurück zum Diesseits: die Seligkeit des Verstorbenen im himmlischen Paradies und in der künftigen neuen Welt, die Seligkeit, die er durch den Christus gewann und die in der bleibenden Vereinigung mit ihm bestand; die Auferstehung bildet in diesem Vorstellungskreis ein Moment von nicht immer gleich starker Bedeutung.

Die christliche Kunst war also Grabkunst. Daher mußte, damit sie in Erscheinung treten konnte, noch eine Ursache wirksam werden, die trivial erscheinen mag, aber in unserem Falle wichtig war: es mußten Tote zu begraben sein, nicht bloß dann und wann, sondern täglich, regelmäßig, so daß ein fester Bestattungsbrauch und eine typische Grabkunst sich ausbilden konnte. Das trat nun aber erst ein, als die Christen der ersten Generation im ganzen abstarben; nehmen wir Jesus' Jünger als ihm annähernd gleichalterig an, so mußten sie insgemein etwa mit Neros Zeit und bald danach den Platz räumen. Die Leute der zweiten Generation, die Epigonen um die Zeit der flavischen Kaiser, wurden ihre Totengräber, wurden ebendamit die ersten Begründer der christlichen Kunst. Die Weiterbildung und breite Entfaltung der christlichen Kunst, nämlich der Sepulkralkunst in den Katakomben, erfolgte im zweiten und dritten Jahrhundert. Im vierten setzte die Kultusreligion mit altneuem Hebel tiefer ein, indem sie neben dem Christuskult die Verehrung der Märtyrer organisierte; in diesem Bemühen war Bischof Damasus (366—384) epochemachend. Die regelmäßigen Beisetzungen aber gingen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, nur unter Damasus in den Jahren 370—373 vorübergehend wieder gesteigert, zugunsten der oberirdischen Friedhöfe zurück, um 409 mit der Einnahme Roms durch die Westgoten unter Alarich ganz aufzuhören. Ende des fünften Jahrhunderts, in Theodorichs Zeit, begann die Beerdigung innerhalb der Stadtmauer (in den Castra praetoria), im siebenten fing man an, die Gebeine der Märtyrer aus den Katakomben zu erheben und in die Stadtkirchen

zu übertragen. So ging der Kultus in den Katakomben mehr und mehr zurück, um im neunten Jahrhundert zu erlöschen.[1])

Die Christen haben ihre Verstorbenen unverbrannt beigesetzt, wie die Syrer einschließlich der Juden, und wie die Ägypter. Wir wissen, das war der ältere Ritus gegenüber der jüngeren Leichenverbrennung. Letzterer Brauch trat als ein Kulturfortschritt auf und hat sich weithin verbreitet. Es ist nicht richtig zu sagen, das Begraben sei spezifisch semitisch gewesen, das Verbrennen unsemitisch; die Ausgrabungen zu Fara, Surgul und El Hibba haben hochalte babylonische Verbrennungsstätten kennen gelehrt, und selbst bei den Juden kam das Verbrennen vor, wenn auch nur als Ausnahme. Bei den Griechen hatte es sich in den Zeiten der homerischen Dichtung schon durchgesetzt, bei Etruskern und Römern geschah es erst später; die Särge der Scipionen legen für die Fortdauer des Beisetzens der unverbrannten Leiche Zeugnis ab, einzelne römische Familien haben sich bis in die letzten Zeiten der Republik dagegen gewehrt. In der Kaiserzeit aber, im zweiten Jahrhundert, sehen wir die ganze antike Welt zum Begraben zurückkehren, damals wurde der Sarkophag ein Massenprodukt der hellenistisch-römischen Kunst.

Die Jünger haben den gekreuzigten Jesus nach der jüdischen Sitte begraben, es heißt in einem Felsengrab; daß sie ihn unverbrannt beigesetzt haben, müssen wir annehmen, auch ganz unabhängig von der Überlieferung. Und so, unverbrannt, wurden alle verstorbenen Judenchristen begraben, danach auch die Heidenchristen, ohne Zweifel immer wieder in Befolgung der aus dem Judentum überkommenen Sitte. So hat das Christentum den Ritus des Begrabens unter Griechen und Römern vielleicht ein wenig früher wieder eingeführt, als die religiöse Reaktion heidnischerseits es zuwege brachte. Mag der Prioritätsstreit zugunsten der Christen entschieden werden: wenn die Christen ihre Toten begruben und damit zuversichtliche Jenseitshoffnungen verbanden, so standen sie damit im Strome des antiken Empfindens gerade auch ihrer Zeit. Und so oft heidnische Griechen Christen wurden und zum Begraben zurückkehrten, sofern nämlich sie es nicht schon vorher getan hatten, so beschleunigten sie nur den kultur- und kultusgeschichtlichen Prozeß, der auch innerhalb des Heidentums sich ohnehin vollzog.[2])

Die Herstellung der unterirdischen Cömeterien lag in den Händen der Gräber, Fossoren (Fossores, κοπιᾶται). Über die Arbeitsweise hat M. St. de Rossi Untersuchungen angestellt; sie läßt sich von den Denkmälern sozusagen ablesen, besonders wo Arbeiten unvollendet liegen blieben. Auf dem Reißbrett ausgearbeitete Pläne und raffinierte technische Hilfsmittel darf man bei ihnen nicht voraussetzen. Sie orientierten sich an den Schachten zum Herausschaffen des Schuttes und zum Einführen von Luft und Licht (Luminarien); vor Kollisionen mit bereits vorhandenen Kammern und Gängen wurden sie durch den andern Klang des Gebirgs bei Annäherung an solche gewarnt. Das Profil eines Stollens umrissen sie mit tiefen Einschnitten und holten dann die innere Masse heraus. War ein Gang ausgehöhlt, so teilten sie die Wandflächen durch ein Netz senk- und wagerechter Linien und zeichneten da hinein die Umrisse der Wandgräber. Dergleichen Liniennetze und Umschneidungen sind an mehreren

[1]) Die Katakomben von 409 bis zum neunten Jahrhundert: de Rossi, Roma sott. I 215ff.

[2]) Fara: Orientgesellsch. Mitteilungen 1903 n. 17; vgl. eb. 1905 n. 27, 29 (ähnlicher Fund in Assur). Surgul und El Hibba: Koldewey, Zeitschr. f. Assyriol. 1887, 403. Maspero, Histoire I 685. Semiten und Juden: Studniczka, Archäol. Jahrbuch 1894, 238.

Stellen stehen geblieben, wo die Arbeit unvollendet abgebrochen wurde. In den Katakombenmalereien erscheinen die Fossoren öfter, auch an der Arbeit, mit Lämpchen und Spitzhacke; berühmt ist das Grab des Fossor Diogenes mit Bild und Epitaph (im Coem. Petri et Marcellini via Labicana). Die Fossoren sind von Haus aus als kleinere, später wohl, mit dem Wachsen der Katakomben, größer werdende Unternehmer oder vielleicht auch unternehmende Genossenschaften zu denken; im vierten Jahrhundert erscheinen sie unter die Kleriker eingereiht.[1])

Die Grüfte.

Die Katakomben nahmen ihren Ausgang vom Kammergrab. Das Kammergrab gehört zu den ältesten Typen der monumentalen Grabanlagen, ist aber seiner Natur nach ein Erzeugnis bereits höherer Kultur; folglich war und blieb die Gruft ein Vorrecht der Aristokratie, die aristokratische Grabform.

Der Mensch der Urzeit ließ die Leiche liegen und wechselte selbst den Ort. Oder wenn er sich schon fester angesiedelt hatte, so trug er sie in eine nahe Schlucht, oder wenn Gelegenheit war, wie in Ägypten, zum Wüstenrand, in allen Fällen wurde die Leiche eine Beute der Raubtiere. Hierbei galt es lediglich, die Leiche zu beseitigen. Waren aber erst, durch die Einbildungskraft, Vorstellungen von einem Fortleben in Gang gebracht, so trat die Bestattung ein, und mit ihr der Totenkult, in der Absicht, dem Verstorbenen im Jenseits Annehmlichkeiten zu verschaffen. War der Totenkult aber einmal fester Brauch geworden, so folgte ein weiteres: seine Vorteile, so imaginär sie für den Toten waren, sie leuchteten dem Lebenden ein, und er, der Lebende, sorgte nun beizeiten dafür, daß auch ihm sein Todesleben angenehm werde. So baute er sich selbst ein möglichst festes Grab, traf alle Vorkehrungen für reichliche Mitgabe und für pünktlich wiederkehrenden Grabeskult. Mit ihm aber gingen die Seinen, die Grabkammer ward Familiengruft.

Es bildeten sich verschiedene Typen des Kammergrabes aus. Gebirgsländer mit anstehenden Felswänden sind die Heimat des Höhlengrabes. Natürliche Höhlen wurden von den Menschen der Frühzeit in Benutzung genommen, zur Wohnung für die Lebenden, dann aber auch als bleibende Wohnung der Toten. Eine solche Höhle bei Hebron, sagt die Bibel (Mos. I 23. 25, 9 P), wählte sich Abraham zur Ruhestätte und zum Erbbegräbnis für die Seinen, das heißt, ein solches Höhlengrab stand im Ruhme eines vaterländischen Heroengrabes, welches den Nachkommen Anrecht auf das Land gab. In viel früherer Zeit haben die Ägypter das Grottengrab bereits künstlerisch ausgebildet, als ein Wohnhaus mit pfeilergetragener Vorhalle, alles aus dem gewachsenen Felsen gehauen; berühmt sind die Grottengräber zum Beispiel von Beni Hassan, in einer Felswand über dem Nil, wo das Gebirg nahe an den Fluß herantritt (es ist nur zu bemerken, daß hier Kombination des Grottentyp mit dem der unterirdischen Gruft vorliegt; denn der Tote wurde nicht in der Grotte selbst beigesetzt, die diente dem Totenkult, sondern in altägyptischer Weise in besonderer, tief unter dem Fußboden liegender Gruft). Berühmt sind auch die weit in den Berg

[1]) Fossores: G. B. de Rossi, Roma sott. III 533. M. St. de Rossi, eb. III 699. Kraus, Realencykl. I 537. Schultze, Katakomben 29. Müller, Koimeterien 823. 826. Wilpert, Malereien 520.

hineingetriebenen Stollen, die zu den Grabkammern der Pharaonen von Theben führen, die Syringen. In den kleinasiatischen Gebirgsländern finden wir die Grottengräber in Lykien, Phrygien, Paphlagonien; ihre architektonische Ausbildung ist nach Ort und Zeit verschieden gestaltet, bald mehr im Sinne von Zimmerwerk oder von Tischlerei in Verbindung mit Matten oder Teppichen, auch im Charakter des Säulenbaues. Im fernen Persien haben sich die Könige seit Darius in solche Felsgrüfte betten lassen; immer wurde die Fassade reich ausgemeißelt. Im Griechenland der Heldenzeit kommen die Felskammern vor, zahlreich bei Mykenä, bei Nauplia, auch in Attika fehlen sie nicht (Spata). In der klassischen Zeit traten sie zurück. Nach Maßgabe des Geländes hat man auch in Etrurien Felsgräber als Grottengräber hergestellt (Sovana u. a.). Wiederum finden sie sich im Osten, in der glänzenden Ausführung der hellenistisch-römischen Zeit, am reichsten, im üppigsten Barockstil, an den Felswänden Arabiens, bei Petra; modifiziert, aus dem Felsen herausgelöst und ganz freigelegt, so daß sie wie freistehende Hochbauten erscheinen, bei Jerusalem (die fälschlich sogenannten Propheten- und Königsgräber).[1])

Im ebenen Gelände entwickelten sich andere sepulkrale Typen, die oberirdische und die unterirdische Kammer; auch hier fehlt es nicht an Variationen und Kombinationen. Die oberirdische Grabkammer mag mit ihrer Wurzel bis in die früheste Urzeit zurückreichen, da man die Leiche am Orte des Todes liegen ließ. Damit verband sich weiterhin der Brauch der Bedeckung mit Erde; nach der Bedeutung des Mannes trugen mehrere Erde hinzu, und so häufte wachsend sich ein Erdhügel an, ein Tumulus. Verband sich hiermit die Idee des Wohnhauses für den Toten, so baute man erst eine Steinkammer um die niedergelegte Leiche und schüttete danach den Erdhügel darüber. Diese Entwicklung des Tumulus läßt sich in Phrygien verfolgen. Im Grundsatz verwandt, bei manchen Besonderheiten, sind die Riesenstuben und Heidengräber an unserer Nordküste, auf Rügen, in Dänemark und Schweden; sie reichen zurück bis in unsere Steinzeit. Die höchste Entwicklung megalither Tumulusgräber stellen in Griechenland die Tholoi der Heroenzeit dar (aus der Bronzezeit im zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt): die hohen Kuppelgewölbe mit anschließender Kammer, halb in den Berg gegraben (das Hineingehen in den Berg nähert die Tholos dem Höhlengrab, das Tieferlegen des Fußbodens in der Halle nähert sie der oft halb in den Boden gegrabenen Hütte der Primitiven) und mit Erde überschüttet, so daß sie dem Gewölbescheitel folgend eine Art Tumulus bildet. Schliemann und seine Nachfolger haben sie ausgegraben, die Kuppelgräber zu Mykenä, Amyklä, Acharnä, Orchomenos und ihresgleichen.[2])

Aus dem Vergraben der Leiche entwickelte sich andererseits das unterirdische Kammergrab; wieder erfolgte die Entwicklung durch Aufpfropfen der Wohnidee auf das Grab. Die Ägypter haben, in ihrem „alten Reich", den Typus zuerst mit Kunst gestaltet. Die ägyptischen Aristokraten legten die Gruft tief im Schoß der Erde an

---

[1]) Grotten zu Beni Hassan: v. Sybel, Weltg. [2]1903, 29. Syringen: eb. 40. Lykien: eb. 90. Phrygien: eb. 88 (Körte Gordion 1904) 420. Paphlagonien: eb. 88 (Vollmöller, Kammergräber 1901, 11. Leonhard Paphl. Denkm. 1903). Persien: eb. 144. Mykenä, Nauplia, Spata: eb. 44. Etrurien: eb. 517 (Martha l'art étrusque). Petra: Studniczka, Tropaeum Trajani 67. Jerusalem: v. Sybel, Weltg. 393.

[2]) Phrygische Tumuli: Körte, Gordion 1904. Riesenstuben: v. Sybel, Weltgeschichte [2]53. 56. Tholoi: eb. 48.

und stellten da hinein den Sarg. Über dem Schacht aber, an der Oberfläche, warfen sie einen haushohen, mächtig gestreckten Grabhügel auf, von einem Steinmantel umschlossen; durch diesen Grabhügel (modern Mastaba) ließen sie den Schacht hinaufgehen und in der oberen Abdeckung münden, innerhalb des Hügels aber sparten sie einen Raum aus zur Kapelle für den Totenkult. Aus dem länglichen Hügel entwickelten die Pharaonen einen berggleichen Tumulus, stilgerecht dem Steinbau, in dem sie ihn ausführten, auf rechteckigem Grundriß, als Pyramide; für den Totendienst setzten sie einen eigenen Tempel davor. Anderwärts begnügte man sich mit der Grabkammer, der Kultus vollzog sich im Freien, vor dem Eingang. Später finden wir in Phönizien geräumige Grabkammern unter der Erde; über ihnen erheben sich ägyptisierend Pyramiden oder assyrisierend Kuppeln, das sind die „Spindelgräber" zu Amrith. Die Königsgruft von Sidon besteht aus einem Komplex von Kammern, darin die Fürsten in kostbaren griechischen Steinsärgen beigesetzt wurden, dem sog. Alexandersarg und seinen Genossen im Museum zu Konstantinopel. Die Griechen selbst haben in ihrer klassischen Zeit auch auf das Kammergrab verzichtet; sie begnügten sich, oberirdische Grabmäler aufzustellen, um das Andenken der Verstorbenen zu erhalten und zu ehren. In Etrurien aber hat das Kammergrab auch als unterirdische Gruft sich eine Reihe Jahrhunderte hindurch in Geltung gehalten. Im hellenistischen Ägypten finden wir es bei Alexandria (Sidi Gaber), die Römer in der Spätzeit der Republik und in der Kaiserzeit zogen das oberirdische Kammergrab vor; wir erinnern an das Grab der Scipionen an der Via Appia.[1])

Dergleichen Grabkammern waren die Keimpunkte der christlichen Katakomben, und auch später, nachdem diese sich zu umfangreichen Wegnetzen entwickelt hatten, blieben die Cubicula immer die Haupträume, ausgezeichnet durch ihre verhältnismäßig künstlerische Ausstattung, wie auch durch ihre wenigstens häufig erkennbare Bestimmung, hervortretenden Persönlichkeiten zur Ruhestätte zu dienen. Überwiegend in solchen Kammern waren die Orte, wo sich mit der Zeit der Kultus entwickelte, der insbesondere den Märtyrern dargebracht wurde. Wenn die Katakomben mit Einschluß der Cubicula nach Maßgabe der Zusammensetzung der Gemeinde anfangs mehr Personen geringeren Standes zum Begräbnis dienten, so hat der ursprüngliche aristokratische Charakter des Gruftbegräbnisses doch seine Geltung zu behaupten gewußt. Abgesehen davon, daß in der Gemeinde selbst die statutarische Brüderlichkeit den Unterschied der Stände nicht aufhob, so wurde in der antikerweise sich bald entwickelnden Hierarchie noch ein kirchlicher Vorzugsstand neu geschaffen, dazu in den Märtyrern, den christlichen Heroen, und in weiteren Kreisen den kirchlich anerkannten Heiligen, eine spezifisch jenseitige, also sepulkrale Aristokratie, in deren Verehrung die ganze suburbane Cömeterialpraxis zuletzt aufging.

Anlagen in Form von Grotten oder Stollen kommen bei den Katakomben seltener vor; bei der Wahl zwischen der Grotten- und der Gruftform sprach natürlich die Art des Geländes das entscheidende Wort. Zum Grottenbau eignet sich zerschnittenes Terrain mit steilen Hängen. Beispiele bieten die Katakomben von San Gennaro zu Neapel; sie haben den Anfang ihrer Anlage mit Grotten gemacht, auf die ursprünglich vielleicht die ganze Absicht allein ging. Die erste Katakombe beginnt mit einer

[1]) Gruft. Mastaba: v. Sybel, Weltgeschichte [2]22. Pyramide: eb. 23. Amrith: eb. 132. Sidon: eb. 214. 241. 258. 303. Etrurien (Chiusi, Corneto): eb. 140. 159. 372. Alexandria: H. Thiersch, Zwei antike Grabanlagen 1904. Scipionen: Mommsen CJL. I 11.

Halle (dem jetzigen Vestibül), der zwei Nebenräume anliegen, die zweite höher am Berg gelegene, mit zwei hintereinander angeordneten Kammern, mithin einer Doppelkammer; aus dem vorderen Raum führen in der ganzen Breite der geöffneten Rückwand ein paar Stufen in den zweiten Raum hinauf; in den Stufen stehen zwei Pfeiler zum Stützen der Decke. Ein Beispiel auch aus der Frühzeit der Katakomben, und zwar eines entschieden aristokratischen Grottengrabes, bietet für Rom das Coemeterium Domitillae; hier aber liegt wohl eine Grotte vor, doch ist sie mehr in Gestalt eines Stollens ausgeführt. Er ist zwei Meter breit, doppelt so breit als wir die Gänge der römischen Katakomben finden werden, und geht 20 m tief in den Berg, beiderseits mit einigen großen Nischen zum Einstellen von Sarkophagen ausgestattet. Der Eingangswand ist ein Vestibulum vorgebaut mit Nebenräumen, der Raum links enthält einen Brunnen und Wassertrog, der rechts eine umlaufende Bank.[1])

Die unterirdische Gruft ist der bei den römischen Katakomben weitaus vorherrschende, wir müssen sagen, fast ausschließlich angewendete Typus. Hier kann man nicht aus dem Freien auf gleichem Boden in die Gruft eintreten, es bedarf eines Schachtes oder einer Treppe, um von der Oberfläche in die Tiefe zu gelangen; Schachte führten die Ägypter hinab, Treppen die Phönizier, die Etrusker, die römischen Christen. Beispiel einer solchen Gruft aus früher Zeit ist die mit der Inschrift Ampliati im Coem. Domitillae; in dem Inhaber, dem Namen nach einem Sklaven, vermutete de Rossi den Ampliatus, welchen Paulus Röm. 16, 8 grüßen läßt, doch scheint die Inschrift erst der Zeit Trajans anzugehören. Das Cubiculum war Familiengruft, wie die unterhalb der ersteren Inschrift von dem Freigelassenen Aurelius Ampliatus seiner Frau Aurelia Bonifatia im dritten Jahrhundert gesetzte Grabschrift ergibt. Die Gruft war ursprünglich für Sarkophage bestimmt, später wurden Wandgräber darin angebracht. Sie ist eine der Einzelgrüfte, aus deren Erweiterungen und endlichem Zusammenschluß das Cömeterium der Domitilla erwuchs.[2])

Die vorstehend aufgeführten Cubicula waren ursprünglich wohl alle Familiengrüfte von der Art, wie sie als Keimzellen und Ausgangspunkte für die Bildung der Katakomben dienten. Aber auch später, in den schon bestehenden unterirdischen Cömeterien, blieb das Cubiculum ein Vorzugsraum. So wurde Januarius, einer der Söhne der an der Via Salaria nova bestatteten Felicitas, im Coem. Praetextati beigesetzt; die Gruft ist durch Graffiti und eine damasianische Inschrift beglaubigt. Das Martyrium der Familie fand unter Marc Aurel statt, und die ganz ausgemauerte Crypta Januari (auch Crypta quadrata genannt) zeigt den Stil der Antoninenzeit, nämlich der Backsteinbauten nahe der Appia, beiderseits über der Caffarella, des Tempio del dio redicolo und von San Urbano hüben und der Grabbauten an der Via Latina drüben; es hat nämlich an der Front gelbe Wände, rote Pilaster und Terracottagesims. Das Innere ist quadratisch, mit vier Kappen überwölbt, in jeder Wand wurde eine Nische ausgespart und rundbogig übermauert; von den drei Sarkophagen sind Bruchstücke geblieben.[3])

---

[1]) Neapel: Schultze, Katakomben von S. Gennaro Taf. 1.

Domitilla: Bull. crist. 1865, 35 Plan. Kraus, Roma sott. 78 Fig. 8 Ansicht der Vorbauten. (de Rossi) Roma sott. IV wird Genaueres bringen.

[2]) Ampliatus: Bull. crist. 1880, 171. 1881, 57. Armellini 456. Marucchi 118. Leclerq bei Cabrol, Dict. d'arch. chrét. fasc. 6 1904 Art. Ampliatus.

[3]) Crypta Januarii: Bull. crist. 1863, 1. 1866, 16. Armellini 402. Marucchi 202.

Architektonische Ausbildung der Kammer ist selten. Abgesehen von Nachbildung des Kreuzgewölbes im Schnitt der Decke sind nur die Säulen zu nennen, die in einigen späteren Kammern aus dem gewachsenen Fels geschnitten wurden; in den Einzelkammern pflegen sie in den Ecken zu stehen oder auch ein bedeutenderes Nischengrab zu flankieren.[1])

Noch seien zwei Kammern des Coem. Callisti genannt. Aus dem dritten Jahrhundert eine mit lauter schlichten Wandgräbern, darin aber ruhen die römischen Bischöfe dieser Zeit (es ist die sog. Papstgruft). Aus dem Anfang des vierten das Cubiculum Oceani, dessen Bezeichnung der Deckenmalerei entnommen, dessen Inhaber aber unbekannt ist; er muß vornehm oder reich gewesen sein, denn die Kammer hat in seiner ersten Anlage nur ein Wandgrab im Fond erhalten (die sonst vorhandenen sind sekundär). Unsere Farbtafel II.[2])

Eine Sonderart von Kammern ist in den römischen Katakomben durch ein paar Beispiele vertreten, im frühesten Teil des Coem. Domitillae und im Coem. Agnetis. Durch einen kleinen, höher in der Wand gelegenen, verschließbaren Eingang kommt man in einen backofenartigen Raum mit einem Wandnischengrab und einer Steinbank davor. De Rossi dachte bei Besprechung des ersteren Beispiels, es sei hier das Grab des Jesus nachgebildet, wie die Evangelien es voraussetzen. Markus spricht von einer aus dem anstehenden Fels gehauenen Gruft, dessen auf gleichem Boden zu betretender Eingang mittels einer vorgesetzten hohen Steintafel verschlossen werden konnte. Bei Matthäus kommen einige nähere Bestimmungen hinzu: das Grab ist neu, Joseph von Arimathia hat es für sich selbst aus dem Felsen brechen lassen. Lukas betont die Neuheit und Unbenutztheit des Grabes. Johannes sagt, es habe in einem Garten bei der Kreuzigungsstätte gelegen; im folgenden scheint er vorauszusetzen, daß man nur gebückt hineinkommen konnte. Also ein künstlich hergestelltes Grottengrab, im Typus des oben erwähnten Grabes Abrahams zu Hebron, eventuell im hellenistisch-römischen Stil der ersten Kaiserzeit ausgebildet; der Körper wurde einfach auf den Boden oder auf eine Felsbank niedergelegt, weder ein Sarg noch irgend ein besonderer Leichenbehälter, sei es in der Wand oder im Fußboden, verträgt sich mit der zugrunde liegenden Vorstellung von der Auferstehung. Nun lag ja für Christen die Idee nahe genug, sich ihr Grab ähnlich bauen zu lassen, wie sie sich das Grab des Christus dachten, des Erstlings der Auferstehung, auf die auch sie hofften; möglich, daß auch die Erbauer der zwei in Rede stehenden römischen Grüfte unter dem Einflusse ähnlicher Gedanken standen. Nur darf man die Unterschiede zwischen dem Grab Christi und den zwei römischen Grüften nicht übersehen: dort wurde der Leichnam auf den Boden niedergelegt, während er hier ein Wandgrab vorfindet. Noch weniger geht es an, den gewöhnlichen Typus der Katakombenkammern durch die zwei Exemplare der besprochenen Sonderart von dem Grab Christi abzuleiten. Da wachsen die Differenzen weit über die Analogien hinaus.[3])

---

[1]) Säulen: Marchi, Architettura Taf. 19. 22. 27. 23. de Rossi, Roma sott. III Taf. 9.

[2]) Bischofsgruft: de Rossi, Roma sott. II Taf. 1—3. Armellini 366. Marucchi 138. Wir bringen Abbildungen gelegentlich des Märtyrerkultus.

Cub. Oceani: de Rossi, Roma sott. II Tf. 27. 28.

[3]) Christusgrab: Mk. 15, 46. Mt. 27, 60. Lk. 23, 53. Joh. 19, 41. Domitilla: de Rossi, Bull. crist. 1865, 38. Agnes: Armellini, Cimitero di S. Agnese 87 Taf. 1.

Besondere Aufmerksamkeit erheischen die Doppelkammern, davon wir bereits oben in Neapel Beispiele trafen. Zwei Kammern liegen verbunden hintereinander; die Verbindung besteht meist in einem türartigen Durchgang, bisweilen aber auch in einer breiteren Wandöffnung. Sonst werden die Cubicula gern auch so angeordnet, daß sich zwei gegenüber liegen, zu beiden Seiten des Ganges; wenn dann jedes wieder verdoppelt wird, so kommen im ganzen vier Räume in einer Flucht zu liegen. Als Beispiel der gewöhnlichen Doppelkammer seien aus dem zweiten Jahrhundert die Cubicula XY im Coem. Lucinae genannt; zahlreiche Kammern in verschiedenen Gruppierungsweisen findet man auf de Rossis Plan von San Callisto.[1])

Wir müssen sofort fragen, ob schon der vorchristliche Grabbau Doppelkammern kannte. Die Frage ist zu bejahen, Beispiele finden sich in allen Gebieten mit Kammerbestattung; bisweilen treten noch seitliche Anschlüsse hinzu, so daß ganze Kammergruppen entstehen. Man hat sich zu denken, daß eine überfüllte Familiengruft mittels hinten und seitlich angeschlossener Kammern erweitert wurde; in anderen Fällen hat auch schon die erste Anlage für weitergehende Raumbedürfnisse Vorsorge getroffen.

Ein Kammersystem von besonderem Interesse aus dem zweiten Jahrhundert hat Wilpert neu veröffentlicht, die Cappella greca im Coem. Priscillae; sie hat den Namen von zwei in ihr gefundenen griechischen Inschriften. Kommt man die Treppe herunter, so betritt man zuerst einen querliegenden Saal, von Wilpert als Atrium bezeichnet; er mißt 13 zu $3^3/_4$ m und ist von fünf antiken Kreuzgewölben gedeckt. Die Wandkompartimente öffnen sich teils in Nischen mit eingemauerten Leichenbehältern, teils in kleine Kammern; eine (F) hat drei Sargnischen, A ist unsere Cappella greca, zwei Kammern hintereinander, in ganzer Breite gegeneinander geöffnet, nur durch einen Gurtbogen auf Wandpfeilern geschieden, beide Kammern zusammen ein gegliederter, doch einheitlicher Raum. In den drei Wänden der hinteren Abteilung sind Nischen angebracht, die wie kleine Apsiden bilden und von Wilpert so aufgefaßt werden. Jedenfalls aber haben wir es da mit Nischengräbern zu tun, sei es, daß, wie de Rossi sagt, Sarkophage in den Nischen aufgestellt waren oder daß, wie Wilpert vorzieht, Troggräber im Boden der Nischen sich befanden; in der Fondnische glaubt er ein Kindergrab konstatieren zu müssen. Die Wände der vorderen Abteilung blieben ohne Gräber, dafür sind solche in und an die Erde gelegt, zwei in den Fußboden längs der rechten Wand der Gruft, zwei Doppelgräber längs der linken; da liegen je zwei Leichen übereinander, die obere auf der Deckplatte des unteren Behälters, wie denn alle Behälter mit Marmortafeln abgedeckt sind. Die geschlossenen Doppelsärge bilden eine Art Wandbank, die auch vor der mittleren Apsis hergeführt ist. Verwandte Denkmäler, aber aus dem dritten Jahrhundert, bietet das Coem. Ostrianum (bei Marchi Coem. Agnetis). Das bedeutendste ist eine Flucht von fünf Kammern, die zu beiden Seiten des Ganges so verteilt sind, daß auf der einen zwei, auf der anderen drei Cubicula liegen. Jede dieser zwei Gruppen von Kämmerchen ist wieder durch Öffnungen der Trennungswände in einen einheitlichen Gruftraum verwandelt; nur Wandpfeiler blieben stehen, in welche Nischen eingehauen sind, wohl für Lampen; an anderen Stellen hat man die Wandpfeiler zu Dreiviertelsäulen gestaltet, wie dergleichen Grabarchitektur in den späteren Katakomben vereinzelt auch sonst vorkommt.

[1]) XY: de Rossi, Roma sott. I Taf. 14 und 9. Plan: eb. II Taf. 59, kleiner wiederholt bei Kraus, Roma sott.

Gräber liegen in allen Wänden, außerdem läuft in der innersten Kammer der dreiteiligen Gruft wieder eine Wandbank herum, darin Kinder bestattet waren. In der Mitte der Rückwand aber steht in der Bank ein aus dem Tuff geschnittener Sessel. Ähnliche Bänke und Sessel kommen in dieser Katakombe mehr vor, gleich in der Nähe in der Crypta Emerentianae ein Tuffsessel an der linken Seitenwand vor dem Grab der Heiligen, falls er nicht, was doch am nächsten liegt, zu dem Wandgrab gehört, an dem er steht. In einer anderen Kammer stehen zwei „Sessel" vor den Wandgräbern beiderseits der Tür, „Bänke" an den Seitenwänden.[1])

Die Tatsachen festgetellt, fragen wir wieder nach heidnischen Analogien, nach Analogien also für Bänke und Sessel in Grabkammern und für ihre sepulkrale Verwendung.

Die Leichen wurden in den Grabkammern niedergelegt, zunächst zur ewigen Ruhe; in diese Vorstellung aber drängte sich die andere von bacchischer Seligkeit auch im Jenseits, es entstand ein Gelage der Toten. Die Leichen also wurden niedergelegt, auf den Boden, doch auf irgend einer Unterlage; hernach kam es auch vor, daß man sie auf ihr Ruhebett aufgebahrt hinausfuhr und daß man das Bett mit der Leiche so in die Gruft setzte. Solche Klinen haben sich gefunden, ein Bronzebett im Grab Regulini-Galassi bei Caere, ein Holzbett mit Bronzefüßen in Civitella d'Arna bei Perusia. Wir müssen aber fragen, ob nicht bisweilen der Tote in sitzender Haltung auf dem Sessel, der dem Lebenden gedient hatte, in der Gruft deponiert wurde. Ähnlich heißt es von Karl dem Großen, er sei thronend bestattet worden; und noch heute werden in Griechenland die Bischöfe sitzend auf ihrer Kathedra, die dann als Sella gestatoria dient, zum Grabe getragen. Vorkommende Sessel denken sich einige Gelehrte als Ehrensitze für die Seelen der bestatteten Personen hingestellt; und man wird dies als zutreffend ansehen dürfen, wo der Sessel auf das Grab gestellt ist (in Tanagra scheint es Brauch gewesen zu sein). Aber die Sessel innerhalb der Grüfte können auch anders gedeutet werden, und die gleich zu erwähnenden etruskischen Sessel mit Aschenurnen fordern den Gedanken, daß einst Leichen sitzend bestattet worden seien, geradezu heraus. Für solche und ähnliche Bräuche fehlt es auch nicht an Zeugnissen. In Rom wurde bei feierlichen Begräbnissen die effigies des Toten auf dem Sarge stehend mitgeführt; sollte dem nicht ein vorzeitlich barbarischer Brauch zugrunde gelegen haben, demzufolge die Leiche selbst aufrecht zu Grabe gebracht wurde?

War die Leichenverbrennung eingebürgert, so konnte der Verstorbene selbst nicht mehr auf den Sessel gesetzt werden, sondern nur die Aschenurne; und man gestaltete das Ossuar zu einer Art Bild des Verstorbenen, der nun doch auf dem Sessel zu sitzen schien. In etruskischen Grabkammern fanden sich bronzene Aschengefäße mit angesetzten Gliedern, dem Kopf und manchmal auch den Armen, so auf Sessel gestellt (Aus diesen anthropoiden Ossuaren ist nach Milanis Hypothese

[1]) Cappella greca: Wilpert, Fractio panis 1895. Dazu Liell, Fractio panis oder coena coelestis? 1903, 18 ff.
Ostrianum, fünf Kammern: Marchi, Mon. Taf. 35. Marucchi 337 Plan.
Emerentiana: Marucchi 338 Abb.
Sessel an Tür: Kraus, Roma sott. 37 Fig. 6.

die römische Büste entstanden, deren Charakteristisches, im Unterschied von der griechiechen Herme, in dem Aufbringen des Kopfes auf einem Vasenfuß besteht).[1])

Wenn auch ursprünglich das im Leben benutzte Ruhebett dem Verstorbenen ins Grab folgte, so traten nachgehends doch, wie für die übrige Ausstattung, eigens für das Grab fabrizierte Surrogate an die Stelle. Ganz entgegengesetzt ging eine andere Tendenz, nämlich auf monumentale Ausführung: Holz und Metall wurden vertreten durch Stein. Aus Steintafeln zusammengesetzte Betten fanden sich in Vetulonia. Von marmornen Betten haben sich Kopfbretter erhalten, eines ist im neuen kapitolinischen Museum, ein anderes im etruskischen Zentralmuseum in Florenz. Beide Kopfbretter sollten in architektonischem Rahmen Figuren zeigen, die aber am römischen Exemplar nicht ausgeführt sind; am Florentiner Kopfbrett sieht man in der Mitte Silvan zwischen jonischen Säulen unter Giebel, links einen Satyr, rechts einen Pan, je zwischen korinthischen Säulen, die auf dreiteiligem Kämpfer (Gebälkausschnitt) einen Flachbogen tragen. Schreiber hat den römischen Marmor als Bettlehne erkannt, Petersen zweifelt nur, ob diese Marmorbetten für Lebende bestimmt seien, etwa Sommers zu benutzen, oder für das Grab. Letzteres ist wahrscheinlicher. Gehören die Marmorbetten erst der Kaiserzeit an, so kam es schon viel früher vor, daß Klinen und Sessel direkt aus dem Tuff geschnitten wurden, die Klinen oder Bänke, um unverbrannte Leichen darauf zu legen, die Sessel zum Aufstellen der Aschenurnen. Beispiele finden sich in Etrurien, zu Cerveteri und sonst.[2])

Nun aber bleibt die Frage nach Bänken und Sesseln als Leichen- und Aschenbehältern; auch dies hat es in heidnischen Grüften gegeben. Grabkammern bei Eretria aus dem vierten Jahrhundert bieten Belege. In einer solchen Kammer steht vor der Mitte der Rückwand ein Marmorthron, und zu beiden Seiten stehen Ruhebetten von Marmor. Alle sind ausgehöhlt und bargen die Reste verbrannter Leichen nebst Beigaben; die Deckel waren bei den Klinen in Form und Farbe von Matrazen und Decken, beim Thron in solcher des Sitzkissens. Ähnliche Aschenbehälter fanden französische Forscher in Makedonien. Schließlich wollen in diesem Zusammenhang auch die in Grabkammern aufgestellten Sarkophage in Klinenform erwähnt sein. Etruskische Exemplare früherer und späterer Zeit verbinden hiermit eine künstlerische Reminiszenz an das Bestatten des Toten auf seinem Ruhebett, weiterhin auch eine Vergegenwärtigung des Gelages der Seligen: die lebensfrohen Etrusker ließen sich als Deckelfiguren des Sarkophags plastisch abbilden, wie gelagert auf der Kline, die Trinkschale in der Hand, in naturgetreuer und farbiger Darstellung (die jüngeren Exemplare halten an dem Klinentypus des Behälters nicht mehr streng fest). Der Gelagtypus

---

[1]) Caere: Museo Gregor. I Taf. 15, 8. 9.

Perusia: Notizie d. scavi 1887, 86. Vgl. Martha, l'art étrusque 200. Vgl. auch die Dipylonvase mit der Ekphora. Mon. d. Inst. IX 39. — Sitzend bestattete Leichen: hierzu vgl. u. a. Brandenburg, Bayr. Ak. Abt. XXIII III 688 betreffend phrygische Grabsessel. — Seelensitze: Vollmöller, Griech. Kammergräber mit Totenbetten 1901 S. 48. 57.

Kopfvasen auf Sesseln: Milani, Museo ital. di antich. class. I. Martha 201.

[2]) Vetulonia: Petersen, Röm. Mitteilungen 1891, 232.

Kapitol: Schreiber, Brunnenreliefs Grimani 1888, 13.

Florenz: Wissowa, Röm. Mitt. 1886, 161 Taf. 8. Vgl. Petersen, eb. 1892, 44—46. Cerveteri, tomba delle sedie: Mon. d. inst. II 19. Martha, l'art étrusque 200 Fig. 156.

ging bei den Etruskern von den Sarkophagen auch auf die kleinen steinernen Aschenkisten über, taucht auch an römischen Sarkophagen wieder auf. — Auch kommt das etruskische Steinbild einer auf einem Stuhl sitzenden Frau vor; der massive Stuhl enthielt ihre Asche. Spätlinge des ganzen Typus sind die Steinbilder der gelagerten Männer und der sitzenden Frau in der Volumniergruft zu Perugia (neuere Ausläufer sind Grabmonumente wie die der Medizeer zu Florenz). Seitdem die Männer gelernt hatten, Schmaus und Trunk auf dem Ruhebett gelagert zu üben, während die Frauen bei der älteren Sitte blieben und saßen, scheint der Sessel im Grabe den Frauen vorbehalten; auch die Throne in der Gruft bei Eretria gehören ihren Inschriften zufolge Frauen.[1])

Es macht bei dem ganzen Brauch offenbar keinen wesentlichen Unterschied, ob Klinen und Sessel aus dem Hausgebrauch dem Verstorbenen zur Ruhestätte ins Grab mitgegeben werden oder ob sie in Stein nachgebildet oder endlich aus dem gewachsenen Gestein geschnitten sind. All das ergibt nur verschiedene Ausführungsarten desselben Typus, ebenso wie die Schwankungen, im Auf- und Einlegen der Leiche, im Beisetzen der unverbrannten Leiche oder der Asche nur Spielarten einer und derselben Sitte sind. Es käme auch gar nicht darauf an, daß genau die von den Christen angewendete Spielart (wie das bankbildende Troggrab) im Bereich des heidnischen Gräberkultus sich nachweisen ließe, sondern darauf, daß die christliche Weise sich überhaupt im antiken Geleise bewegt. Und das ist der Fall.

Die Bänke in den Katakomben sind Leichenbehälter; daneben konnten sie als Ruhesitze für die Besucher der Gruft dienen, vorzüglich für die Hinterbliebenen, wie noch heute an vielen Gräbern Ruhebänke aufgestellt werden, für die Angehörigen, wenn sie an den Gräbern ihrer Lieben verweilen. Dafür dienten auch die Sessel, schwerlich für die Seelen, sicher nicht für die Leichen; denn Sessel wie beim Grab der Emerentiana und wie in der Fünfkammerflucht sind zu schmal, um ganze Leichen bergen zu können, für Aschenbehälter oder Urnenträger aber hatten die Christen keine Verwendung. Dennoch haben sie, freilich nur vereinzelt, Sessel angeordnet, die uns nun wie eine wenn auch unbewußte Reminiszenz an den Urbrauch anmuten, den Toten aufrecht hinzusetzen mit dem Anstand, den er hatte, als er's Licht noch sah.

Damit wäre der sepulkrale Tatbestand erklärt, aus Gesichtspunkten der Sepulkralarchäologie; der archäologische Tatbestand stellt uns soweit vor keine weitere Frage. Eine solche ist aber gestellt worden aus Gesichtspunkten sagen wir der Sakralaltertümer. Marchi hat die Hypothese aufgestellt, jene Zwillings- und Drillingskammern seien Versammlungsräume gewesen, teils für Katechese und Beichte, teils für Kultus, mithin hätten wir hier Katakombenkirchen für den regelmäßigen Gemeindegottesdienst anzuerkennen. Hauptgrundlage der Hypothese ist die erwähnte Fünfkammerflucht im Coem. maius (n. a. Ostrianum oder Agnetis). Das innerste Cubiculum der Dreikammergruft erklärt Marchi für das Presbyterium; der aus dem Tuff ge-

---

[1]) Eretria: Kuruniotis, Ephimeris archaeolog. 1899, 221 Taf. 11. 12. Vollmöller, Athen. Mitteilungen 1901, 332 Taf. 13—17.

Sarkophage: Vollmöller, Griech. Kammergräber 1901. Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage 1902, 31. Ältere: Murray, Terracotta sarc. Taf. 9—11. Mon. d. Inst. VI Taf. 54. Lincei Mon. VII Taf. 13. Jüngere Deckelfiguren aus Chiusi: Mon. d. Inst. VI Taf. 60; XI Taf. 1. Ant. Denkm. I Taf 20. — Thronende Frau: Martha, l'art étrusque 337 Fig. 332. Volumnia: Conestabile, Sepolcro dei Volumni. Martha 352.

schnittene Sessel sei der Bischofsstuhl, die umlaufende Bank habe den assistierenden Klerikern gedient, ein tragbarer Altar sei in der Mitte des Hufeisens aufgestellt worden. Die zwei vorderen Cubicula, das Schiff der Kirche, durch das eine Wandsäulenpaar vom Presbyterium gesondert, wies er den Männern zu, die gegenüberliegende Zweikammergruft den Frauen; er zog sogar zwei benachbarte, sich wieder gegenüberliegende Kammern am selben Gang heran und sah in ihnen eine Art Vestibül der Kirche. Eine zweite „Katakombenkirche", an der Salita del Cocomero, erschien wichtig wegen ihres halbkreisförmigen Abschlusses als der Apsis.[1])

Die Hypothese hat viel Anklang gefunden und galt eine Zeitlang als gesichertes Wissen. Und man glaubte in den Katakombenkirchen des dritten Jahrhunderts die unmittelbaren Vorgänger und Keime der Basiliken des vierten gefunden zu haben. Franz Xaver Kraus sagte in seiner Realencyklopädie I 1882, 116, es sei „als festgestellt anzusehen, daß in den Krypten der Katakomben im ersten und zweiten Jahrhundert nur ausnahmsweise Synaxen stattfanden, häufiger aber im dritten Jahrhundert in der Zeit der Verfolgungen; im vierten Jahrhundert hat die Feier der heiligen Geheimnisse in sepulcris nur den Charakter der missa privata." Sein Endurteil formuliert er in der Geschichte der christlichen Kunst I 1896, 260f.: „Gewiß begegnen uns in diesen Kulträumen der Katakomben Elemente, welche auch in der späteren Basilika wiederkehren; so die Stellung des Altars in einem Ausbau (Exedra), welcher in dem zweiten der uns hier beschäftigenden Fälle halbkreisförmig ist; weiter die Abtrennung des Klerus vom Volk und allem Anschein nach auch die Trennung der Geschlechter. Aber all dies reicht nicht hin, um einen direkten Zusammenhang mit der Basilika herzustellen." Kraus lehnt also den Ursprung der Basilika aus der Katakombenkirche ab und lehnt auch regelmäßigen Gemeindegottesdienst in ihr ab, schon deshalb, weil die Räume hierzu viel zu beschränkt waren (eine Kammer ist insgemein zwei Meter lang und breit); wohl aber nimmt er als zweifellos an, daß der eucharistische Ritus von Zeit zu Zeit über den Gebeinen hervorragender Märtyrer hier gefeiert wurde; es seien Kapellen, geschaffen für den Märtyrerkult durch Verbindung mehrerer Gemächer; Bischofstuhl und Klerikerbank scheint er anzuerkennen. Nikolaus Müller, ähnlich Kraus, lehnt den Kirchencharakter und jeden Gebrauch der Kammern für die Gemeinde ab und glaubt nur die private Totenfeier dort abgehalten; hierfür seien die steinernen Sessel und Bänke bestimmt gewesen, im übrigen war das nötige Mobiliar von Holz und beweglich (Koimeterien 836. 877 Be). Waren heidnische Grüfte als Triklinien der Toten eingerichtet, so wären die christlichen Grabkammern Speisezimmer der Lebenden geworden für die Leichenschmäuse zu Ehren der Verstorbenen und zur mystischen Vereinigung mit ihnen und dem Christus im Ritus der Eucharistie — all dies bliebe im Rahmen der Antike.

Was nun Marchis Hypothese betrifft, so kann es ja bestechen, wenn der Sessel im Fond an der Stelle steht, wo wir später in den Basiliken den Bischofsstuhl in der Tat finden; aber dies trifft nur für die eine Fünfkammerflucht zu, in der Crypta Emerentianae steht der Sessel bei einem Wandgrab der Längswand; und in einer anderen Kammer fanden wir zwei Tuffsessel und zwar beiderseits der Eingangstür. An der Tür und den Längswänden aber läuft die Bank in der sogenannten Miltiadesgruft (Coem. Callisti, Area IIa[8]), die von de Rossi nun nicht als Katakombenkirche

[1]) Marchi, Architettura 130 Taf. 17. 25; 182 Taf. 35. 36.

angesprochen wird. Bestechen könnte auch den einen oder anderen, daß Marchi eine tragbare Mensa annimmt; es muß aber bemerkt werden, daß die Hypothese in Widerspruch steht mit der anderen, derzufolge in den Katakomben die Eucharistie auf der Deckplatte der Wandtroggräber gefeiert worden sei. Marchi war genötigt, statt dessen den Tragaltar anzunehmen, weil nämlich der Tuffsessel gerade vor dem zentralen Wandgrab steht, mithin die rituale Benutzung seiner Deckplatte unmöglich macht. Wir sahen, daß in den „Katakombenkirchen" kein Element vorliegt, das nicht in dem Charakter des Raumes als einer Gruft seine Erklärung fände. Wir brauchen darum eine rituale Benutzung nicht ganz auszuschließen; sie kann aber nur eine sekundäre gewesen sein, hat daher weder auf die bauliche Gestaltung noch auf ihre erste künstlerische Ausstattung Einfluß üben können. Um so weniger haben wir Ursache, hier auf die sakralgeschichtliche Frage nach den in den Krypten vollzogenen Riten einzugehen (vgl. hierzu Müller, Koimeterien 831 ff.).

Ein so wichtiger Bestandteil die Kammern auch waren, so beruht doch auf ihnen weder die Eigenart noch die breite Entfaltung der Katakomben; vielmehr beruht dies beides auf den Galerien, gelegentlich Krypten genannt, nach klassischem Gebrauch (z. B. in Pompeji, im Gebäude der Eumachia, ist ein geschlossener Gang inschriftlich so bezeichnet). Es sind dies mehr oder minder lange unterirdische Gänge, die zu den Gräbern führen; durch diese Galerien wurden die Toten zu ihren Ruhestätten gebracht, durch sie gelangten die hinterbliebenen Angehörigen, Freunde und Verehrer zu den Gräbern ihrer Entschlafenen. Außerdem aber dienten die Gänge, um mehr Plätze für Leichen zu schaffen; in den hohen Wandflächen konnten mehrere Gräber übereinander angebracht werden, und mit der Länge des Ganges wuchs der belegbare Raum.

Den Galerien genau entsprechende Analogien aus der vorchristlichen Baukunst gibt es nicht. Dürfen wir hier einmal von einer originalen Schöpfung der christlichen Kunst reden? Fragt man bloß nach der technischen Form des unterirdischen Ganges, so hat es dergleichen schon längst gegeben, z. B. die Wasserleitung des Königs Hiskia zu Jerusalem; oder die andere Wasserzuführung, welche die Stadt Samos versorgte, der Techniker Eupalinos legte sie an, im sechsten Jahrhundert vor Christus; ein Tunnel führt sie durch den Bergzug im Rücken der Stadt. Unterirdische Gänge aber von sepulkralem Charakter, die zu Grabkammern führen, gab es bereits in viel früherer Zeit; solche führten beim ägyptischen Theben in das Innere des in Pyramidenform gipfelnden Bergs zu den Gräbern der Pharaonen, welche die Griechen Syringen nannten. Das sind bloß Vorläufer der christlichen Galerien gewesen, nicht ihre unmittelbaren Vorbilder; und es fehlen ihnen die Gräber in den Wänden, die Gänge selbst waren auch viel stattlicher gestaltet, als die so schlichten Galerien der Katakomben. Diese mit Wandgräbern besetzten unterirdischen Gänge sind etwas Neues gewesen, etwas spezifisch Christliches. Der technische Ausdruck für einen unterirdischen Gang war griechisch κρυπτὴ (ὁδός), latinisiert crypta, unser Gruft, lateinisch cuniculus. Crypta ist jeder unterirdische (oder oberirdische ähnlich geschlossene) Raum, ursprünglich wohl ein gangartiger, ein Tunnel (z. B. durch die Umwallung des Stadiums zu Olympia, durch den Posilipp bei Neapel), dann aber auch ein Keller, ein gewölbter Raum unter den Sitzen des Circus, eine Kloake; ferner eine Gruft, endlich ein unterirdisches Kultlokal, wie sie im Mithrasdienst üblich waren. Im christlichen Sprachgebrauch wurde Crypta nicht bloß, wie Marchi meinte, für größere Grabkammern gebraucht,

sondern auch, nach Michele de Rossis Nachweis, für Gänge und synonym für Katakombe.[1])

Wir wollen nun sehen, wie aus Kammern und Gängen das System der Katakomben erwuchs. Wir werfen zuerst einen Blick in die Katakomben von Neapel, deren Vorhallen wir bereits kennen. In Fortführung des mit ihnen Begonnenen trieb man einen fünf Meter breiten Gang in den Berg; in der ersten Katakombe ist er 90 Meter lang, ein schmälerer Nebengang läuft parallel. Quer liegen viele Cubicula an, die zum Teil sich wieder gangartig erstrecken; die am weitesten seitlich sich entwickeln, fallen auf durch ihre netzartige Ausbreitung, sowie durch ihre Schmalheit (die schmalsten sind nur etwa einen Meter breit) und ihre dichte Besetzung mit Wandgräbern.[2])

Nun Rom. Zum Verständnis des Systems der römischen Katakomben hat Stefano Michele de Rossi wichtige Grundlagen gelegt. Die Anordnung der Katakomben ist mitbedingt durch die Verhältnisse des Grundbesitzes. Wurde eine Begräbnisstätte innerhalb eines weitausgedehnten Grundeigentums angelegt, wie ein solches beispielsweise die Praedia Amarantiana gewesen zu sein scheinen, so konnte sich auch das Cömeterium ungehemmt ausbreiten. Anders bei parzelliertem Boden; da war der Eigentümer nach allen Seiten beengt. Hatten die Gänge des unterirdischen Cömeteriums die Grenzen des Grundstückes erreicht, so ließ sich weiterer Raum dadurch gewinnen, daß man in größere Tiefe hinabstieg und ein zweites, nach Bedarf auch ein drittes Geschoß anlegte. Daneben blieb noch der Weg offen, das Niveau der Kammern und Gänge um ein paar Meter tiefer zu legen, wodurch dann mehr Wandfläche zum Einlegen von Gräbern geschaffen wurde. Solche Nacharbeiten lassen sich an den Monumenten erkennen; Michele Stefano de Rossi hat mit unermüdlichem Spürsinn die Kriterien festgestellt und erprobt. Es ist lehrreich, an der Hand seiner Analyse die Entstehung und spätere Entwicklung eines Katakombenkomplexes zu verfolgen; seine Arbeit bezog sich vor allem auf die Erstlingsentdeckungen seines Bruders, das Coem. Lucinae mit der historischen Krypte des Bischofs Cornelius und das größere Coem. Callisti, mit welchem jenes schließlich verschmolzen wurde.[3])

Den Keimpunkt, oder die Wiege des Coem. Lucinae bildet eine ursprünglich vielleicht heidnische Grabanlage rechts an der Via Appia. Das Monument, heute eine von zwei Zypressen beschattete Ruine, steht in der Reihe der die Appia weithinaus

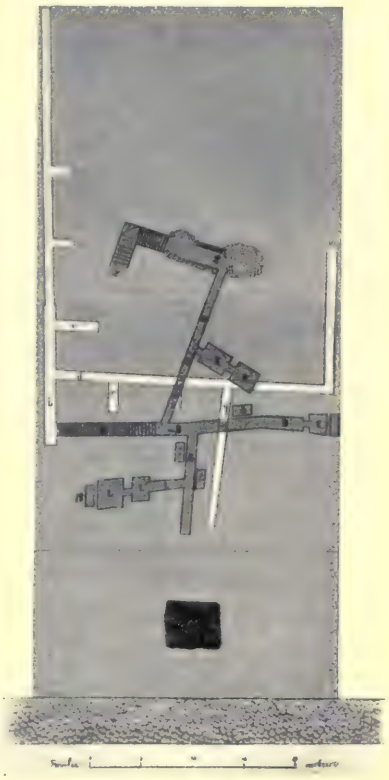
---

[1]) Hiskia: Kön. II 18, 17. 20, 20. Sirach 48, 17 (Kautzsch, Apokryphen 1900, 464). — Eupalinos: Fabricius, Ath. Mitt. 1884, 163. — Syringen: Prisse d'Avennes, Hist. de l'art égyptien I Taf. 8. — Crypta: M. de Rossi, Roma sott. I, Analisi 23; noch schärfer, gegen Marchi, G. B. de Rossi, eb. III 424. Müller, Koimeterien 863. Mau bei Pauly-Wissowa, Realencykl. IV 1732. Inschrift in Priscilla: crypta undecima, pila secunda, Röm. Quart. 1904, 46.

[2]) Neapel: Schultze, San Gennaro Taf. 8. 9 Pläne.

[3]) Coem. Lucinae: Michele Stefano de Rossi, Analisi (am Ende von G. B. de Rossi, Roma sott. I) Seite 53ff. Taf. 32—40. Taf. 32, 3 zeigt den Plan der Lucinakatakombe in der ersten Bauperiode, Taf. 32, 2 den Längsschnitt des Gangs B mit den Kammern C und E, Taf. 34 einen geologischen Schnitt, Taf. 35—40 den Gesamtplan von Callist und Lucina, das Hauptgeschoß beider Katakomben in Kreuzschraffierung, das Obergeschoß von Callist rot. Band II Taf. 51 gibt in Fig. 2 noch einen geologischen Schnitt, Band III Taf. 42—45 gibt denselben vermehrt, elf Grundstücke verschieden koloriert, die Wege des Hauptgeschosses (secondo piano) weiß, die des Obergeschosses (primo piano) schraffiert. — Zu den von M. St. de Rossi Analisi 54ff. behandelten Formae monumentorum in Florenz und Urbino hat Hülsen eine dritte in Perugia gefügt, Röm. Mitteilungen 1890, 46 Taf. 3.

säumenden Mausoleen der Kaiserzeit. Unser Monument stand in geräumiger Area, einst vielleicht von den üblichen Nebengebäuden begleitet, dem Triclinium funebre und der Custodia monumenti. Die Area monumenti maß 100 Fuß an der Straße (in fronte), vermutlich 50 in die Tiefe (in agro); dahinter noch ein angeschlossenes Grundstück (area adiecta) 180 Fuß tief. Das ganze Grundstück maß also 100 zu 230 Fuß. Das angeschlossene Grundstück wurde vom Eigentümer oder der Eigentümerin für Begräbnisse von Christen hergegeben oder von ihnen selbst dazu verwendet. Ziemlich in der Mitte der Area wurde eine Treppe Z in die Tiefe geführt, die nach einer Wendung in einen wiederholt umbrechenden Gang mündet; an ihm liegt erst die Doppelkammer XY und weiter ein anderes Cubiculum duplex LL, welches nachgehends zum Begräbnis des Bischof Cornelius hergerichtet wurde. Eine zweite Treppe a führt zu einem tiefergelegenen Geschoß hinab, das regelmäßig rostförmig geplant war. Seine zwei Längsgalerien gehen genau an den Grenzen der Area hin; von beiden Geschossen östlich vorstoßende Nebengänge laufen bald im Tuff tot, in Entfernung von einigen fünfzig Fuß von der Via Appia; daraus eben ist zu schließen, daß hier die Grenze der dem christlichen Cömeterium eingeräumten Area adiecta ihrem weiteren Vordringen Halt gebot. In einer späteren Bauperiode griff man zu dem Auskunftsmittel, die Fußböden um $2^1/_2$ Meter tiefer zu legen; so geschah es z. B. mit dem Gange B und der Kammer C, die damit eine ungewöhnliche Höhe erhielten; die nun hoch über dem neuen Fußboden schwebende alte Tür der Kammer wurde vermauert. Auf dem neuen Niveau setzte man dann die Ausgrabung fort und höhlte die Kammer E aus, von gewöhnlicher Höhe; der Umstand, daß sie auf dem tieferen Niveau liegt, verrät ihren späteren Ursprung. Die Kammer E überschreitet zugleich, und so tun es andre Anlagen, die Grenze des Grundstücks, die mithin ihre Bedeutung verloren hatte. Endlich entsandte das nahe Coemeterium Callisti die Ausläufer seines obersten Geschosses bis über das erste Geschoß von Lucina und verband mit letzterem sein eigenes zweites und Hauptgeschoß.

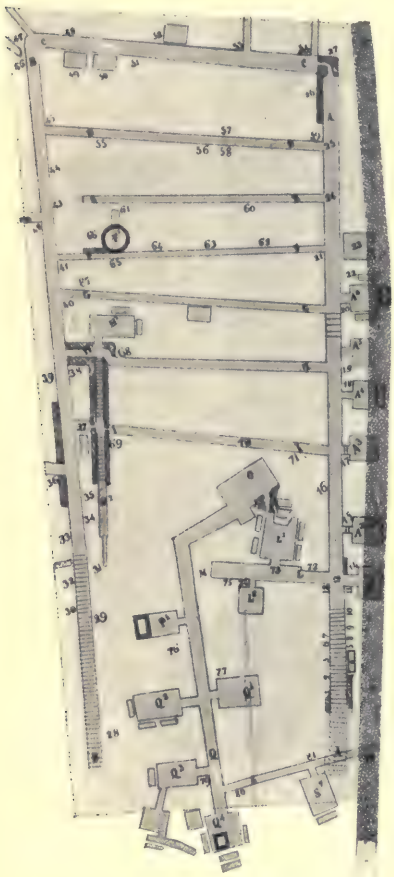


Hypogäum der Lucina.
Vorn die Via Appia, daran heidnisches Mausoleum; dahinter die Katakombe: aZL erster Stock, bd zweiter Stock.

Scharfsinnig haben die Brüder de Rossi die Entwicklungsgeschichte der Kallistkatakombe ermittelt und anschaulich sie dargelegt; neuerdings wurde von Wilpert einiges berichtigt.[1])

[1]) Coem. Callisti: de Rossi, Roma sott. II mit M. St. de Rossis Analisi geologica ed architettonica im Anhang. Dazu Taf. 53. 59. Die Bauperioden der Area I auf Taf. 53 Fig. 3—6. 2; die drei Areen in Fig. 1; vgl. aber Wilpert, Röm. Quart. 1901, 50 Neue Studien zur Kallistkatakombe.

Das Cömeterium setzt sich in seiner größten Entfaltung aus einer Anzahl von Grundstücken zusammen, die an zwei sich kreuzenden Verbindungsstraßen zwischen Appia und Ardeatina lagen. Das Cömeterium der ersten Area, von wo die Entwicklung ihren Ausgang nahm, entstand bereits im zweiten Jahrhundert; auch hier handelt es sich um ein oblonges Grundstück, das aber mit einer Langseite an der Straße liegt. Von der südlichen Schmalseite her wurden zwei Treppen A und B in die Tiefe geführt. Die ganze Südhälfte des Areals blieb für Kammern vorbehalten, zunächst entstand das Cubiculum L^2; die Nordhälfte nimmt wieder ein rostförmiges Wegenetz ein. Wilpert zu folgen wurde noch im zweiten Jahrhundert gegenüber L^2 die Doppelkammer L^1O ausgebrochen, letztere wegen des nahen ersten Querweges J aus der Hauptachse verschoben; diese zwei Kammern wurden nun wichtige historische Krypten. O gilt als Gruft der heiligen Cäcilia, L^1 ist die berühmte Gruft römischer Bischöfe des dritten Jahrhunderts. An der Außenseite des östlichen Hauptwegs AA hatte man inzwischen, von Süden nach Norden fortschreitend, eine Reihe kleinerer Kammern A^1 bis A^6 successiv ausgehöhlt, die unter dem konventionellen Namen Sakramentskapellen gehen.

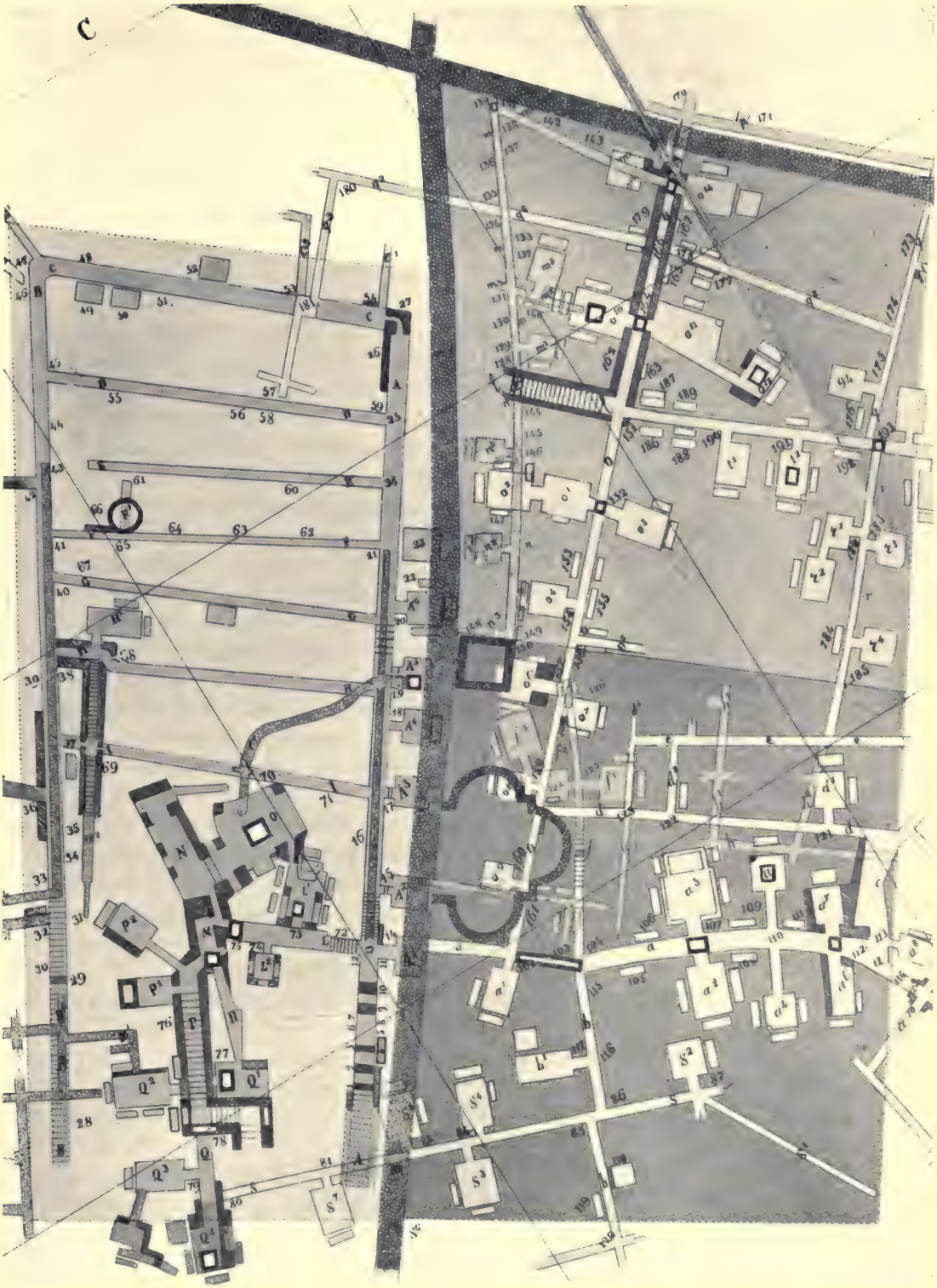


Coem. Callisti, erste Area.
Vierter Zustand. L^1 Bischofsgruft. A^{1-6} Sakramentskapellen.

Zur Erweiterung des Friedhofs wurde sodann, im dritten Jahrhundert, jenseits der Straße, durch den Gang S mit der ersten Area verbunden, eine zweite aufgeschlossen. Ihr sehr breiter Hauptgang a, ein Querweg, biegt sich um in der Richtung nach dem Coem. Lucinae. An diesem Hauptgang zeichnet sich in zentraler Lage eine Kammer a^3 durch ihre Größe und durch eine an drei Seiten umlaufende marmorbelegte Bank aus; in der sekundär vergrößerten Fondnische stand der größte aller existierenden altchristlichen Sarkophage, der giebelförmige Deckel fand sich an Ort und Stelle. Aus topographischen Gründen glaubte de Rossi hier die Gruft des Bischofs Miltiades († 314) erkennen zu sollen.

Die zweite Area erhielt in nordwestlicher Richtung eine unmittelbare Fortsetzung in Area III; an ihrem Hauptgang o liegt die inschriftlich bezeugte Gruft des 311 gestorbenen Bischofs Eusebius (o^{10}). Dann überschritt man den an der Nordseite herlaufenden ostwestlichen Verbindungsweg zwischen Appia und Ardeatina, um weitere Grundstücke und unter ihnen Raum für neue Wegnetze zu erschließen, de Rossis Arenarium Hippolyti, Regio Liberiana und Coem. Soteridis, die aber eben nur Erweiterungen der Kallistkatakombe sind, übrigens von dem zwei- bis dreifachen Flächengehalt als die ersten drei Areen.

Es sei noch bemerkt, daß das erste Geschoß etwa 7,50 Meter tief liegt, das zweite 12 bis 13, das dritte 16 Meter. Wie nun in der Kallistkatakombe über dem



Coem. Callisti, Area I: L^1 Bischofsgruft, O Caecilia (?). A^1 ^{6} Sakramentskapellen. — Area II: a^3 Miltiades (?). d^1 Oceanusgruft. — Area III: o Eusebius.

ursprünglichen Hauptgeschoß später noch ein Obergeschoß eingeschoben wurde, so hat man gelegentlich noch Zwischengeschosse eingeschaltet, so daß dann wohl vier bis fünf Geschosse gezählt werden.

In ähnlicher Weise, wenn auch nicht zu so großer Ausdehnung, haben sich auch die übrigen römischen Katakomben entwickelt, in die Tiefe und in die Breite. So legte sich der Gürtel des unterirdischen Roms um die Mauern der oberirdischen Stadt, in der Hauptsache zwischen dem ersten und dritten Meilenstein. Die Weiträumigkeit der Stadt macht es wahrscheinlich, was sich mehr und mehr zu bestätigen scheint, daß die meisten Katakomben mit ihren Anfängen bis in die frühchristliche Zeit zurückreichen.

Den alten Ritus des Begrabens, sagten wir, haben die Christen wieder aufgenommen, gemäß dem Zug der Zeit, der auch die heidnischen Griechen und Römer zum Beisetzen der unverbrannten Körper zurückführte. Doch liegt in der Anordnung ihrer Ruhestätten etwas Eigenes; in dem einheitlichen System der Katakombe ist etwas Neues, spezifisch Christliches, damit aber doch nicht aus dem Rahmen des Antiken Heraustretendes anzuerkennen. In baulicher Beziehung liegt der Unterschied in dem belegbaren Raume. Während in einer Kammer, wenn es hoch kam, kaum zehn Leichen Platz fanden, gewöhnlich aber weniger, in einer Kammergruppe entsprechend mehr, so gab es in einer Katakombe eine Mehrheit von Kammern und Kammergruppen, dazu aber kamen die Gänge, deren Wandflächen noch völliger ausgenutzt wurden als die der Kammern. Michele Stefano de Rossi hat für das Coem. Lucinae, allerdings in dessen letztem Ausbau, eine Belegung mit 2000 Leichen berechnet.

Vorchristliches in genau gleicher Art gibt es nicht. Vorkommende heidnische Massengräber sind doch verschieden; von vornherein ist hier abzusehen von den Polyandrien auf den Schlachtfeldern, wie dem bei Marathon oder dem bei Chaeronea. Auch von den Schachtgräbern auf dem Esquilin, den puticuli für die Proletarier; die von Horaz betonte Gemeinsamkeit (hoc miserae plebi stabat commune sepulcrum Sat. 1, 10) ist gerade nicht christlich. Ähnlich gab es bei den Juden Begräbnisstätten, die der Gemeinde zustanden, für die geringen Leute, für die Verbrecher und für die Fremden. Jojakim ließ den Uria hinrichten und auf den Leichenacker der geringen Leute werfen (Jer. 26, 23), also um den vornehmen Mann zu erniedrigen. Dagegen scheint Jes. 53, 9 ein Platz für Hingerichtete vorausgesetzt: „man gab (dem Knecht Jahwes) bei den Gottlosen sein Grab und bei den Ubeltätern, als er dahinstarb". Matth. 26, 7 aber hören wir von einer Begräbnisstätte für Fremde. All das enthält Elemente, die im christlichen Gemeindefriedhof wesentlich sind, dies Ganze aber ist etwas Neues.

Die heidnischen Grüfte könnte man nach ihrer ursprünglichen Abzweckung eher Einzelgräber nennen; denn wenn auch die Angehörigen des Eigentümers in der Gruft Aufnahme fanden, so geschah es eben deshalb, weil sie ihm gehörten und er sie auch im Tode um sich haben wollte. Tatsächlich aber wurden sie Familiengräber, die unter Umständen viele Generationen derselben Familie aufnahmen. Anfangs mehr auf dem Familienbesitz angelegt, bei städtischer Siedelung in oder am Hause, wurden sie bald vor die Stadttore verwiesen, wo sie sich entweder an den Rändern der von der Stadt ausstrahlenden Heerstraßen reihten, zu Athen vorzüglich vor dem Dipylon, zu Pompeji vor dem Herkulanertor, zu Rom an der Appia, oder in besonderen, mehr oder weniger entlegenen Nekropolen gruppierten, wie z. B. in Ägypten, Lykien, Etrurien.

Nun aber ist wichtig festzuhalten, nur das einzelne Monument hatte sakralen Charakter, nicht die Nekropole; sie war immer nur ein Aggregat von Familiengrabstätten, war nicht ein geschlossener und einheitlich verwalteter Gemeindefriedhof. Dies letztere blieb den Cömeterien der Christen vorbehalten: von Einzelkammern, von Familiengrüften haben sie ihren Ausgang genommen, aber sie haben sich zu Gemeindefriedhöfen entwickelt.

Der antike Familienvater erbaute die Gruft für sich und die Seinen, und zwar für die Nachkommen in unbegrenzter Abfolge (monumentum fecit sibi et suis posterisque eorum, sagen die Grabschriften); mancher nahm seine Freigelassenen in die Gruft auf (et libertis libertabusque suis); ein anderer stellte seine Gruft auch den Freunden zur Verfügung (et amicis caris meis). Dann aber vereinzelt auch einmal den Armen; ein Freigelassener des Hadrian widmete seine Gruft sich und seinen Freigelassenen, und der Barmherzigkeit (misericordiae), das heißt den Armen und Fremden. Im vermutlichen Bereich der Praedia Amarantiana haben sowohl heidnische wie christliche Verstorbene von den Eigentümern Raum zu Ruhestätten erhalten; dort gefundene heidnische Grabschriften danken dafür der Flavia Domitilla (ex indulgentia Flaviae Domitillae; Flaviae Domitillae, divi Vespasiani neptis, beneficio). Es ist nicht erkennbar, in welche Kategorie die Verstorbenen gehörten, ob der Freigelassenen oder der kleinen Leute. Über die Beisetzungshallen für Aschenurnen, die sog. Columbarien, wissen wir, daß einige von den Grundeigentümern für ihre Freigelassenen errichtet waren, andere von den korporativ zusammengeschlossenen Freigelassenen selbst aus eigenen Mitteln. Solcher Begräbnisvereine gab es viele.

Neben den kollegialisch geordneten Staatspriestertümern (collegia sacerdotum) gab es staatlich eingesetzte Kultgenossenschaften (sodalitates sacrae), nicht von Priestern, sondern von Verehrern oder Gläubigen einer Gottheit (cultores Jovis, Dianae etc.). Einst waren sie Geschlechterkulte, später wurden sie Genossenschaften beruflich oder örtlich Verbundener, die in Nachwirkung der einstigen Geschlechtsverwandtschaft unter den Mitgliedern der Kultgenossenschaft stets als in einer Art Verwandtschaft stehend gedacht wurden. Drittens gab es private Kollegien oder Vereine, die alle auch einen Schutzgott verehrten und in der Regel zugleich Begräbnisvereine waren. Dies hängt damit zusammen, daß die meisten sich aus den ärmeren Klassen rekrutierten (daher collegia tenuiorum). Die statutarische Bestimmung des Collegium salutare Dianae et Antinoi zu Lanuvium, wonach der monatliche Beitrag zur Vereinskasse für das Begräbnis verstorbener Mitglieder verwendet werden soll, erweist diese Collegia tenuiorum als Sterbekassen (Collegia funeraticia). Einige dieser Begräbnisvereine, wie der eben genannte, entledigten sich ihrer Aufgabe, indem sie beim Tode eines Mitgliedes eine bestimmte Summe (funeraticium) für die Begräbniskosten zahlten, andere, die im Besitz eines eigenen Monuments oder eigenen Begräbnisplatzes waren, besorgten die Bestattung selbst. Vereine mit gemeinsamem Monument (Ossuarium) waren an Feuerbestattung gebunden, während solche mit Begräbnisplatz auch Beerdigung zuließen. Bei den meisten Sterbekassen aber war die Aufgabe der Überlebenden mit dem Begräbnis noch nicht erfüllt, sondern sie pflegten wie jede Familie den Totenkult, man ehrte die heimgegangenen Mitglieder durch jährliche Totenfeste. Reichere Mitglieder vermachten dem Kollegium Legate, um sich regelmäßige Ehrungen zu sichern, Ehrungen teils in Gestalt von Gräberschmuck, teils von Gedächtnisschmäusen.

Auch die Vereine von Berufsgenossen sind hier zu nennen; nach antiker Weise hatten sie religiösen Charakter, wählten sich einen Schutzgott, zu dessen Verehrung gemeinsame Opferfeste veranstaltet, selbst eigne Tempel erbaut wurden. Auch diese Vereine bildeten gewissermaßen eine Familie im großen (vgl. die Ausdrücke pater, mater, frater, fratres et sorores, und die Satzung a nostro collegio dolus malus abesto); und sie waren in der Regel nebenbei Sterbekassen.

Unter den ordentlichen Ausgaben der Kollegien figurieren neben den Kosten des Vereinshauses und des Kultus besonders die zwei Posten für das Grabmonument oder den Begräbnisplatz (in Gegenrechnung kam der Erlös aus dem Verkauf von Plätzen an Nichtmitglieder) und für das Begräbnis sowie den Totenkult; er bestand in Opfern und Schmäusen, Bekränzen der Gräber, Unterhaltung einer brennenden Lampe auf dem Grabe oder im Monument, war aber öfter durch besondere Stiftung seitens des Verstorbenen gedeckt.

Das christliche Begräbniswesen nun wird sich so entwickelt haben, daß die Bestattungen anfangs in der jeweils landesüblichen Weise vollzogen wurden. Von früh an sind christliche Einzel- und Familiengräber entstanden; dergleichen finden sich zerstreut hier und da, auch in Rom. Inschriften geben Kunde, wie einzelne sich auf ihrem Grundbesitz Gräber errichteten, in ihren Gärten (in hortulis nostris secessimus), wie sie dem eigenen Grund und Boden ihre Körper anvertrauten (propriae terrae, de Rossi, Roma sott. I 109). Wiederum bezeugen Inschriften den Übergang der alten Weise zu Familiengräbern erweiterter Einzelgräber in das Christentum. M. Antonius Restitutus ließ eine Gruft herstellen für sich und, so fügt er hinzu, für die Seinen, die auf den Herrn vertrauen (fecit hypogeum sibi et suis fidentibus in domino). Der Charakter der sogenannten Familiengräber, im Grunde Einzelgrüfte zu sein, findet im vorliegenden Falle so harten Ausdruck, daß der Stifter des Hypogäums diejenigen von der Benutzung ausschließt, welche bei ihrer alten Religion bleiben würden.

Gleichfalls landesüblich war die Bestattungsweise, wie sie die Evangelien für den gekreuzigten Jesus voraussetzen. Und auch dies erscheint als typisch, noch über die Anfangszeit hinaus, daß ein Anhänger sich den Leichnam des Hingerichteten herausgeben läßt, um ihn in seinem Grund und Boden beizusetzen, sei es, daß dieser ihm schon zuvor gehörte oder erst zu dem Zwecke von ihm erworben wurde (Mk. 15, 42—47). Die Überlieferung läßt erkennen, welche Bedeutung für die Ausbreitung des Christentums einzelne ihm gewonnene reichere Häuser hatten, indem sie als Keimzellen für die Bildung neuer Gemeinden dienten; ebenso aber gaben Begräbnisstätten oder sonstige Grundstücke solcher Familien Ausgangspunkte für die Bildung christlicher Friedhöfe. In beiden Beziehungen treten Frauen besonders hervor; in den Paulusbriefen und der Apostelgeschichte stellen sie ihre Häuser und ihre persönliche Wirkungskraft der Mission zur Verfügung, in den Märtyrerakten begraben sie die Gerichteten in ihrem Garten oder sonst in ihrem Grundbesitz; verschiedene römische Katakomben führen ihren Ursprung auf solche Frauen zurück, welche in ihrem Eigentum für christliche Begräbnisse Raum hergaben. Wie bald nun und auf welche Weise die inzwischen geschaffenen Katakomben aus dem Privat- in den Gemeindebesitz übergingen, darüber sind wir nicht genügend unterrichtet. Erst um 200 finden wir ein Cömeterium im Besitz der römischen Gemeinde; es heißt, daß Bischof Zephyrinus den Kallistus über den Klerus und über „das Cömeterium“ gesetzt habe, also doch wohl über eben dasjenige, welches seitdem, und vorzüglich wohl seit dem Bistum des

Kallist, unter dessen Namen geht. Unter Bischof Dionysius ging die Verwaltung der Cömeterien in die Hände der Presbyter über.[1])

Nun ist die Frage aufgeworfen worden, unter welcher Form, genau zu sprechen, unter welcher Maske die Gemeinde politisch existiert habe, da das Christentum als nach seinem Atheismus zu der religiös aufgefaßten Staatsverfassung in Widerspruch stehend eine nicht zugelassene und bei straffer Handhabung der Verwaltung unvermeidlich Maßregeln herausfordernde Religion war. De Rossi hat die Hypothese aufgestellt, die Christengemeinden hätten sich der Form von Begräbnisvereinen bedient, um unter diesem Namen Gemeindehäuser und Grundstücke für Beerdigungszwecke besitzen zu können. Die Hypothese hat besonders in Fr. X. Kraus einen warmen Fürsprecher gefunden, weite Kreise haben ihr Beifall gezollt. Indessen hat es nicht an Widerspruch gefehlt; schon früh trat V. Schultze gegen sie auf, und Sohms Kirchenrecht hat sie aufgegeben. Jedenfalls haben sich zwingende Beweise für sie nicht aufbringen lassen.

Wenn demnach die Hypothese vielleicht nicht standhält, wonach die römische Gemeinde unter dem Decknamen eines Begräbnisvereins eine Art Legalität gefunden habe, so erfüllte die Gemeinde doch tatsächlich den Zweck solcher Sterbekassen und teilte mit ihnen den Charakter einer Familie aus Konvention. Es ist derselbe Geist der Brüderlichkeit, wie wir ihn in den Kollegien und insbesondere den Begräbnisvereinen sich herausbilden sahen, der auch in der Genossenschaft der Christusverehrer waltete, nur daß er hier grundsätzlicher gefaßt war, weiter und tiefer wirkte. Es ist insoweit nicht unzutreffend von V. Schultze gesagt worden, die Entwicklung des Familiengrabes zum Gemeindefriedhof, wie sie christlicherseits sich vollzog, bedeute eine Abwendung von dem antiken Egoismus und Aristokratismus und sei als die große Tat des neuen Geistes zu beurteilen, welchen das Evangelium in der Welt gewirkt habe. Man wird aber nicht übersehen dürfen, worauf wir bereits hinzuweisen Anlaß hatten, daß der Gedanke des Demokratismus nichts absolut Neues war, sondern wie im Israelitismus so im Griechentum längst sich zu entfalten begonnen hatte. Andererseits war das Christentum wohl grundsätzlich demokratisch, insoweit es seine Mitglieder vor der Moral, vor dem Ritus und im Grabe gleichstellte. Tatsächlich aber hat auch das Christentum dem Aristokratismus nicht sein Ende bereitet, was ja auch nicht seine Aufgabe sein konnte, wie es unter dieser Sonne niemals Ziel sein kann; sondern das Christentum hat auch wieder nur neue Aristokratien an die Stelle der alten gesetzt, in den Klerikern und Mönchen eine Aristokratie unter den Lebenden, in den Märtyrern und anderen Heiligen eine zweite unter den Toten. Beides ist der Art nach nicht blos antik, sondern auch heidnisch. Auch sollte man nicht so absprechend von heidnischem Egoismus im Gegensatz zu christlichem Altruismus reden. Letzterer tritt in spezifische Erscheinung in der auf das diesseitige Leben zielenden christlichen Ethik, wo er allerdings bis zur Überspannung gesteigert ist, wie ja auch ihre Geschlechtsmoral überspannt wurde bis zur Empfehlung der Enthaltung in der Ehe und der Ehelosigkeit selbst. Aber gerade im Jenseitsglauben und im Begräbniswesen tritt auf seiten der Christen kein höherer Grad von Altruismus hervor, als bei den Heiden. Familiensinn und Brüderlichkeit sind überhaupt nichts spezifisch Altruistisches; sondern

[1]) Zephyrinus: Philosophum. IX 11. De Rossi, Roma sott. I 197. II 370. Dionysius: Notiz im Lib. pontif. Vgl. Müller, Koimeterien 824.

die sich balancierenden Grundkräfte Egoismus und Altruismus wirken da harmonisch ineinander.

Eins aber darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden, die Bedeutung der Katakomben für die christliche Propaganda. Wir wissen, welchen Wert der antike Mensch auf ein angemessenes Begräbnis und auf dauernden Totenkultus von Haus aus und in der Kaiserzeit wieder zunehmend legte. Nun ist hierin das Christentum so völlig antik, daß es gerade diese Sorgfalt in Behandlung der Toten übte und das in Hinblick und Hoffnung auf ein seliges, ewiges Leben. Daher begreift man die Aussage des Kaisers Julian über die Gründe der raschen Ausbreitung des Christentums, daß neben der Mildtätigkeit vorzüglich seine Sorgfalt für die Toten es war, welche ihm rasch Anhänger gewann. Vollends wirksam wurde dies, nachdem die Gemeinde die Friedhöfe übernommen hatte und die Gesamtheit für das Grab jedes einzelnen bürgte, wie der Christus bürgte für die Seligkeit ihrer aller. Für viele muß die Bedeutung und der Wert des Christentums ganz auf diesem Gebiete gelegen haben; die Entwicklung, welche das Christentum genommen hatte, führte dazu, und die Monumente scheinen die Tatsache zu bestätigen.

Bestand nun die Gemeinde tatsächlich, einerlei unter welchem Namen, als eine geschlossene Körperschaft mit dem Charakter einer großen Familie, so ergab sich als unmittelbare Folge die Abgeschlossenheit der Gemeinde (nicht ohne weiteres auch der einzelnen Mitglieder) gegen alle Nichtmitglieder, eine Exklusivität, die sich bis auf den Gemeindefriedhof erstreckte und zwar mindestens mit derselben Schärfe, wie sie für jede andere antike Familiengruft zu Recht bestand. Sobald die „neue Welt" sich zu einer politisch organisierten Konfession und Kirche verdichtet und verengt hatte, unterlag sie der Konsequenz dieses geschichtlichen Prozesses, sie mußte die Grundsätze des politischen Lebens selbst in Gebrauch nehmen, welche ihr eigenster Grundsatz grenzenloser Menschlichkeit doch aufgehoben hatte.[1])

Die Gräber.

Nach den Kammern und Gängen betrachten wir die Gräber. Es handelt sich um die Bestattung unverbrannter Leichen. Kulturgeschichtlich hat man zu unterscheiden zwischen der Beerdigung an sich und der vorgängigen Bergung in einem Sarg. Die Beerdigung erfolgt auf ebenem Boden in einem mehr oder minder flachen Schachtgrab (Senkgrab), über dem nachher die herausgehobene Erde zu einem Hügel aufgeschüttet wird. In felsigem Boden wird ein entsprechender Hohlraum ausgehauen,

---

[1]) Collegia: Theod. Mommsen, De collegiis et sodaliciis Romanorum 1843. Marquardt, Röm. Staatsverwaltung[2] II 110. III 135. Schieß, Die röm. collegia funeraticia nach ihren Inschriften 1888. Liebenam, Zur Geschichte und Organisation des röm. Vereinswesens 1890. Waltzing, Étude historique sur les corporations professionelles chez les Romains (in den Mém. cour. de l'acad. roy. de Belge) 4 vols. 1895 ff. (darin I 17 die vollständige Literatur). Kornemann bei Pauly-Wissowa IV 380. — De Rossi, Roma sott. III 512. Kraus, Realencykl. II 106. Waltzing I 150. 314. 319. V. Schultze, De Christianorum veterum rebus sepulcralibus 1879. Müller, Koimeterien 838. R. Sohm, Kirchenrecht I 8. 104. — Vgl. Heinricis Hypothese von der Anlehnung der frühchristlichen Gemeindebildung an die Formen der religiösen Genossenschaften der Griechen, Zeitschr. f. wiss. Theol. 1870, zuletzt Theol. Stud. und Krit. 1881, 505. — Vgl. auch Rhode, Psyche 628, 1.

der einem Trog ähnlich sieht und Troggrab genannt wird; man pflegte ihn mit einer aus dem anstehenden Gestein gewonnenen Steinplatte oder kostbarer mit einer Marmortafel zu bedecken und zu verschließen. Soll aber die Leiche in einem besonderen Behälter geborgen werden, so verwendet man entweder ein dafür geeignetes Gerät, eine Kiste oder Truhe, eine Wanne, einen Trog (zur Bergung der Asche verbrannter Leichen ein tönernes oder metallenes Gefäß), oder man fertigt eigens für den Zweck einen Sarg (eine Art Troggrab) von Holz oder Metall. Alle Typen können in Stein nachgebildet werden; es kann Sand- oder Kalkstein oder Tuff sein, in den klassischen Ländern und wo die klassische Kunst zu Hilfe gerufen wurde, wie in Sidon, nahm man gern Marmor, in Ägypten und in der spätantiken Kunst auch Hartsteine, Granit, Porphyr und dergleichen.

In der altchristlichen Kunst, zunächst in den Katakomben, begegnen verschiedene Formen von Leichenbehältern, reichere und schlichtere. Die kostbarste und vornehmste Art war der Sarkophag, die vollkommenste Anordnung aber bestand in der Aufstellung des Sarkophags in einer Wandnische der Gruft; der Typus wurde in den hellenistisch-römischen Mausoleen gern angewendet, neuerlich ist eine derartig behandelte Gruft von Alexandria veröffentlicht worden. Auch in den römischen Katakomben findet sich die Anordnung, so in dem frühchristlichen Ambulacrum des Coem. Domitillae und im ältesten Teil des Coem. Priscillae; Bruchstücke der Sarkophage haben sich in den dortigen Nischen vorgefunden. Die in anderen Katakomben vorkommenden Sarkophagreste sind aus späterer Zeit. Die Idee einer mit Sarkophagen in Nischen besetzten Gruft veranschaulicht gut eine Katakombe von Kyrene; hier sind die architektonischen Formen reicher ausgebildet, die Nischen schließen mit Halbkuppeln.[1])

Ein zweiter Typus ist das Arkosol (arcosolium Bogengrab, von arcus Bogen und solium Thron, Wanne). Das Arkosol ist ein in die Wand gelegtes Senkgrab; damit seine Öffnung zugänglich sei, muß darüber eine Nische offen bleiben, die in der Regel mit einem Rundbogen schließt, öfter aber auch wagerecht bei senkrechten Leibungen (in Sizilien kommt auch eine trapezförmig gezeichnete Nischenform vor). Die Öffnung des Trogs pflegt mit einer Marmorplatte abgedeckt zu sein. Wollte man ein Doppel- oder Drillingsgrab haben, so war nur nötig, der Nische mehr Tiefe zu geben, um in deren Boden die gewünschte Anzahl Tröge aushöhlen zu können. Ein Doppelgrab heißt mit hybrid gebildetem Wort bisomus (von σῶμα), ein Drillingsgrab trisomus locus usf.[2])

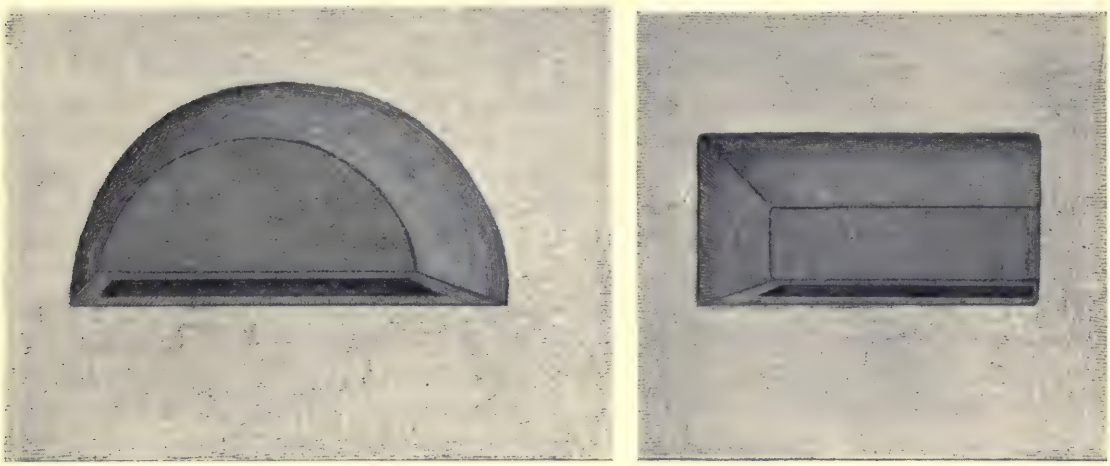
Es gibt Ubergangsformen zwischen der Nische mit eingestelltem Sarkophag und dem Nischenwandgrab (Arkosol). Eine im Bau vorgesehene Nische wird wohl im unteren Teil vermauert; dadurch entsteht hinter der Abmauerung ein Trog, der nur der Abdeckung mit Marmorplatte bedarf, um ein Arkosol vorzustellen. Dies Vorkommen regt die Frage an, ob etwa der Typus des Arkosols überhaupt entstanden sei aus demjenigen der Nische mit eingestelltem Sarkophag. Die zwei Elemente, die da nur gesellt erscheinen, wären im Arkosol verschmolzen und einheitlich aus dem gewachsenen Felsen gewonnen. So würde das Arkosol eine aus dem reicheren Typus

---

[1]) Alexandria: v. Bissing, Kom el Chougafa Taf. 2.
Ambulacrum: de Rossi, Bull. crist. 1865, 32.

[2]) Arkosolien und Bisomen z. B. bei de Rossi, Roma sott. II Taf. 51 Fig. 5—7. III Taf. 15 und in den Handbüchern. Schultze, Katakomben 76.

des Sarkophags in Nische vereinfachte Form darstellen. Nun aber wird es nötig, dem Ursprung des Arkosols weiter nachzuforschen. Da wird man die Hypothese wagen dürfen, daß es nicht spezifisch christlich sei, sondern gemein antik. Tatsächlich gibt es heidnische Beispiele, noch nicht viele; diese aber kommen an so verschiedenen Punkten vor und in so verschiedenen Zeiten, daß man berechtigt scheint, nach Mittelgliedern zu fragen. Aus älterer Zeit sind die Gräber der persischen Könige aus der zweiten Dynastie anzuführen, des Darius und seiner Nachfolger. Während Cyrus sich ein freistehendes Mausoleum hatte errichten lassen, in Form eines steinernen Giebelhauses auf umlaufenden Stufen, in der Mitte eines mit Säulengang umgebenen Haines — der Sarg stand in der Kammer des Giebelhauses, zog Darius die Form des Höhlen- oder Felsengrabes vor (Felsgräber von Naksch-i-Rustem). Die Fassade wurde



Zwei Spielarten des Wandnischengrabs (sepolcro a mensa): 1. in rundbogiger Nische (Arkosol), 2. in oblonger Nische.

in Relief architektonisch und figürlich verziert, eine Tür zwischen den Halbsäulen führt in den orientalisch querliegenden Felsensaal. In dessen Rückwand öffnen sich nebeneinander drei große Arkosolien, jedes ein arcosolium trisomum; als Hauptgrab darf man vielleicht das vorderste des der Tür gegenüberliegenden Arkosols bezeichnen. Hier ist die Idee des Arkosols in früher Zeit bereits großartig verwirklicht. Man erinnere sich aber, daß die Perserkönige zu ihren baulichen Unternehmungen immer griechische Künstler zu Rate gezogen haben, vermutlich jonische, und zwar muß es schon Cyrus getan haben; die Profile am Giebelhaus sowie die Arbeit an den Säulen des Peristyls beweisen es. Senkgräber im Boden von Wandfachgräbern, mit einer Steinplatte gedeckt, gibt es in Etrurien, in Cerveteri. Sodann haben sich gelegentlich der archäologischen Erforschung der Insel Thera bei der antiken Stadt lehrreiche Felsgräber gefunden (zu Exomyli), darunter solche in Form von Nischen in architektonischem Rahmen; in zweien standen Sarkophage, in einer dritten war in einer stehen gelassenen Stufe ein länglich ovaler (anthropoider) Trog ausgehauen. Dies ergibt den Typus des Arkosols. Der architektonische Rahmen besteht in einem Rundbogen innerhalb zweier Parastaden unter Gebälk und Giebel; die Anordnung des Rahmens mit eingeschlossenem Rundbogen kam in der attischen Grabkunst des zweiten

Jahrhunderts vor Christus auf. Der Bearbeiter der antiken Gräber von Thera, Dragendorff, hat aus dem Studium jener Felsnischen denselben Schluß gezogen, zu dem uns gewisse Erscheinungen in den Katakomben geführt hatten, das Arkosol sei durch ein Zusammenwachsen von Nische und Sarkophag entstanden. „Alle Elemente," sagt Dragendorff, „aus denen sich die Arkosoliengräber zusammensetzen, sind schon in späthellenistischer Zeit auf griechischem Boden vorhanden." Auf griechischem Boden, diese Worte richten sich gegen eine andere Hypothese, derzufolge das Arkosol in Italien entstanden und erst im Laufe der Kaiserzeit nach dem griechischen Osten übertragen worden sei. Alfred Körte hat in Phrygien zahlreiche Felsgräber studiert; darunter sind auch Arkosolien. Er setzt sie in die Zeit Hadrians und der Antonine, unbedeutend später als die ältesten christlichen Arkosolien etwa der Katakomben von Neapel. Die Chronologie aller dieser italischen und kleinasiatischen Denkmäler ist noch nicht exakt genug festgestellt, um so genau rechnende Schlüsse ziehen zu dürfen; wir müssen soweit uns begnügen, die ungefähre Gleichzeitigkeit der italischen und phrygischen Denkmäler festzustellen. Die persischen Königsgräber von Naksch-i-Rustem beweisen, daß der Typus des Arkosols in weit ältere Zeit zurückreicht.

Das Arkosol ist gelegentlich mit den Wandnischen im Ossuarium verglichen worden (columbarium bezeichnet antik das Taubennest, übertragen die Nische in der Urnenhalle; sekundär bezeichnet das Wort auch den ganzen Taubenschlag, nicht aber die Urnenhalle, die antik ossuarium heißt; der Gebrauch von columbarium für Urnenhalle ist modern). Diese Nischen pflegen unter kleinen Halbkuppeln zu stehen; die Aschenurnen wurden in der Nische aufgestellt oder in deren Boden versenkt. In letzterem Falle stellt die Columbarnische eine Art Arkosol dar, aber in wesentlich kleinerer Abmessung, weil sie nicht zur Aufnahme eines ganzen Körpers, sondern bloß der Asche eines verbrannten dient. Es geht nicht an, den Bautypus des Arkosols von der Columbarnische abzuleiten.[1])

De Rossi nahm an, daß auf der den Trog des Arkosols deckenden Marmorplatte der eucharistische Ritus vollzogen worden sei, wie sonst auf der Platte des Altartisches (mensa); daher nannte er das Wandtroggrab Tischgrab (sepolcro a mensa, Roma sott. II Taf. 51 Fig. 5 con nicchia rettangolare, Fig. 6 con nicchia arcuata = arcosolium). Die Annahme, daß die Arkosolplatte auf dem Grabtrog bei der Feier des Abendmahls in den Katakomben die Stelle des Altars vertreten habe, ist als irrtümlich bezeichnet worden. Wir dürfen den Streit hier beiseite schieben. Denn keinesfalls ist der, wie wir sahen, bereits in vorchristlicher Zeit auftretende Typus des Nischentroggrabes für solche liturgische Zwecke erfunden worden. Liturgische Benutzung der Art wäre nur eine sekundäre gewesen; daher hat die Frage, ob sie stattgefunden hat, kein baugeschichtliches Interesse, sie gehört in das Kapitel der Sakralantiquitäten. Nur soviel sei hier gesagt, daß jeder Nachweis von Totenkultus am

---

[1]) Zu Arkosol und Sarkophag in Nische vgl. A. Schmid bei Kraus, Realencykl. I 90. Darius: Flandin et Coste, Perse ancienne Taf. 110. Perrot et Chipiez, hist. de l'art V 626 Fig. 389 f. Persische Kunst: Ferd. Justi, Gesch. Persiens 1896. v. Sybel, Weltgesch. der Kunst ²1903, 123 Cyrus. 142 Darius. 157 Skulptur. Cerveteri: Martha, l'art étrusque 195. Thera: Dragendorff in Hiller von Gärtringens Thera II 1903, 278. Phrygien: Körte, Athen. Mitteilungen 1898, 167. — Ossuarium: Samter bei Pauly-Wissowa, Realencykl. IV unter dem Worte Columbarium. Vorläufer der augusteischen Columbarien: Dragendorff 279. Martha l'art étrusque 184.

christlichen Grabe, auch in der Form der römischen Messe, den unaustilgbar antiken Charakter des Christentums immer neu bestätigen würde.

Das Arkosol ist der vornehmere Typus des christlichen Grabes, der häufigere und geringere ist das Fachgrab (gewöhnlich Loculus genannt; locus ist der Platz im Theater, der Sitzplatz, im Columbarium der Platz für eine Aschenurne, in den Katakomben der Platz für eine Leiche). Das Fachgrab ist ein in die Wand eingeschnittenes Gefach, gerade groß genug für eine Leiche; sie wird flach in die Wand gelegt, parallel zur Wandfläche, wie auch im Arkosol die Leiche parallel zur Wandfläche liegt. Für Kinder wurde das Grab entsprechend kleiner bemessen. Auch bei den Fachgräbern kommen Doppelplätze vor. Nach der Beisetzung der Leiche wurde die offene Vorderseite des Faches mit einer länglichen Marmortafel geschlossen, die zugleich als Schrifttafel diente für das Epitaph (titulus); seltener sind Tafeln aus gebranntem Ton. Jetzt sind die meisten Verschlußtafeln herausgebrochen, die leeren Gräber starren in der Wand.[1])

Woher stammt der Typus des christlichen Fachgrabes? Verwandt ist das Schiebgrab, daß in Syrien und Palästina üblich war; auch das bereits oben herangezogene Kammergrab zu Sidi Gabr bei Alexandria hat Schiebgräber. In Rom kommt der Typus vereinzelt vor; Marchi hat im Coem. Cyriacae Schiebgräber gefunden, auch in den Katakomben von Kyrene und Alexandria wurden sie beobachtet. So haben denn viele Gelehrte das christliche Fachgrab vom syrischen, speziell auch jüdischen Schiebgrab ableiten wollen. In der Tat besteht Ähnlichkeit zwischen beiden Typen, insofern beiderseits der Leichenbehälter aus dem Fels herausgehauen und vorn mit einer vertikalen Steintafel geschlossen wird. Aber es ist doch auch ein wesentlicher Unterschied vorhanden. Das Schiebgrab steht im rechten Winkel zur Wandfläche, geht in die Tiefe; der Körper wurde da hinein geschoben, den Kopf voran, die Füße gegen den Eingang. Dagegen das Fachgrab, und mit ihm der darin beigesetzte Körper, liegt parallel zur Wandfläche. Das ist immerhin ein erheblicher Unterschied zwischen Schiebgrab und Fachgrab. Jenes nutzt den Raum mehr aus, dieses ist leichter herzustellen, weil es weniger tief in den Felsen geht.

Es gibt aber noch andere Analogien, vielmehr, es gibt noch anderwärts ganz eigentliche Fachgräber, und zwar in Italien selbst. Einmal zu Licodia in Sizilien, altsizilische Gräber aus der ersten Zeit der griechischen Kolonisation, noch aus dem siebenten Jahrhundert vor Christus. Die ganze Anlage ist den Katakomben recht ähnlich, ein unterirdischer Gang mit anliegenden Fachgräbern; in diesen sind auch Kopfkissen aus dem gewachsenen Fels geschnitten. Sodann in den Grabkammern Etruriens, wir nennen die Tomba dei rilievi zu Cervetri (Caere); auch hier sind Kopfkissen stehen gelassen und, wie die ganze Kammer, kunstvoll durchgebildet. Es besteht nun allerdings auch ein Unterschied zwischen dem sizilischen und etruskischen Fachgrab einerseits und dem christlichen Loculus andererseits. In Sizilien und Etrurien blieben die Fachgräber offen; nach jeder Beisetzung wurde die ganze Gruft geschlossen, der Totenkult vollzog sich vor ihrem Eingang. Der christliche Loculus aber wurde vorn durch eine Steintafel geschlossen, wegen des fortdauernden Verkehrs im Cömeterium, geschlossen wie die syrischen und jüdischen Schiebgräber. Aber auch in

[1]) Fachgrab: Abbildungen auf vielen Tafeln in de Rossis Roma sott. Vgl. Kraus, Realencykl. I Art. Loculus. V. Schultze, Katakomben 76.

Etrurien (zu Falleri, Veji, Bieda) finden sich Fachgräber mit Verschlußtafeln, und zwar heidnische, im Freien in Felswänden ausgebrochen. Das Anbringen und das Weglassen von Verschlüssen hing überall von den besonderen Verhältnissen ab; die Fachgräber im Freien mußten geschlossen werden, weil die Körper sonst den Raubvögeln preisgegeben gewesen wären. Auf solche Unterschiede kommt nicht viel an. Ebensowenig auf die altsizilisch-etruskischen Kopfkissen, deren Fehlen in den christlichen Fachgräbern sich genügend aus der extremen Schlichtheit dieser Grabstätten erklärt; übrigens kommen sie in Malta vor.[1])

De Rossi hat eine eigentümliche Ableitung des Fachgrabes versucht, nämlich vom Sarkophag. Auf den Gedanken brachten ihn gewisse loculi des frühen Ambulacrum im Coem. Domitillae; deren vertikale Verschlußtafeln sind mit Stuck verziert, in Nachahmung von Sarkophagen und zwar ihrer skulpierten Vorderseiten. Er nennt sie loculi-sarcofagi. Aber der Fachgrabtypus ist ganz unabhängig vom Sarkophag entstanden, beide Typen sind radikal verschieden; das Fachgrab hat seine Öffnung an der Vorderseite, der Sarkophag dagegen, als ein Trog, in der Oberfläche. Jene Stuckverzierung ist rein dekorativ hinzugebracht; der Besitzer des schlichten loculus wollte sich wenigstens den Schein der reicheren Grabform, des Sarkophags, gönnen und ließ solchen Schein an seiner Grabtafel in Stuck hervorbringen. Auch sonst kommt es vor, daß die Verschlußplatte des schlichten Fachgrabes an den stolzen Sarkophag und seine Erscheinungsweise erinnert. Das Epitaph der Urbica im Hypogaeum Lucinae trägt die Inschrift, den bloßen Namen der Bestatteten, im oberen Teil eines großen Kreises, in dessen unteren Raum ein halbmondförmiger Amazonenschild gezeichnet ist. Der Kreis klingt an den Rundschild an, den an der Vorderseite heidnischer Sarkophage öfter zwei Putten halten; wiederum waren zu sinnvollem Schmuck solcher Sarkophage Amazonenkämpfe und infolge davon auch Amazonenschilde beliebt. Der Marmorarius oder Skriptor mag die Schilde aus ihm geläufiger Sarkophagarbeit auf den Titulus der Urbica herübergebracht haben, jedenfalls grub er sie mit Wissen und Willen des Bestellers ein, sei es rein dekorativ oder in beabsichtigter Erinnerung an den Sarkophagtyp, nicht ohne die christlichen Sinnbilder Anker, Baum und Taube hinzuzufügen (vielleicht aber schließt ein Exeget aus dem Amazonenschild, Urbica sei eine gottgeweihte Jungfrau gewesen).[2])

Wir haben die Formen der Katakomben und der Gräber darin betrachtet und ihr genetisches Verständnis vorzubereiten gesucht; damit lernten wir ihre Art kennen, wie sie in einer Entwicklungszeit von über dreihundert Jahren sich herausgebildet hat. Nun aber trat im letzten dieser drei Jahrhunderte ein Moment in den Vordergrund, welches auf die Gestaltung der Katakomben noch kurz vor Ablauf ihres eigentlichen Lebens tiefgreifenden Einfluß ausüben sollte. Es war der Märtyrerkult, der, schon vorbereitet, im vierten Jahrhundert zur vollen Entfaltung kam. Der erste, der

---

[1]) Schiebgräber in Syrien und Palästina: Tobler, Topographie von Jerusalem 1854 II 227. de Saulcy, Voyage en Terre sainte I 111. II 108. 229. Swoboda, Röm. Quart. 1890, 321. — Coem. Cyriacae: de Waal, Röm. Quart. 1899, 15. — Zur Ableitung des christlichen Loculus vom syrischen Schiebgrab: de Rossi, Roma sott. I 90. Schultze, Katakomben 19. 38. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I 43. — Licodia: Orsi, Röm. Mitteilungen 1898, 309 Fig. 2. — Caere: Martha, l'art étrusque 184 Taf. 2. — Falleri etc.: Martha 185. — Malta: Müller, Koimeterien 857.

[2]) Loculi-sarcofagi: de Rossi, Bull crist. 1865, 38. — Urbica: de Rossi, Roma sott. I Taf. 18, 2.

sein Zeugnis für die Sache mit seinem Blute besiegelt hatte, war Jesus gewesen; über dem Grabe, welches als das des Christus galt, erbaute Kaiser Konstantin eine Kirche, eine große Rotunde. Ebenso erhoben sich über den Gräbern vor den Toren Roms, wo römische Märtyrer verehrt wurden, Petrus und Paulus standen in höchster Ehre, Grab- und Triumphalbasiliken, in deren wie der anderen konstantinischen Kirchen Errichtung die altchristliche Hochbaukunst erst eigentlich geboren ward. Weil der in den Basiliken geschaffene Typus auch für die Stadtkirchen maßgebend wurde, so sind wir zu dem Satze gezwungen, daß die gesamte altchristliche Kunst Grab- und Jenseitskunst gewesen ist. Aber vom altchristlichen Hochbau wird besonders zu reden sein; hier gilt es nur kurz zu skizzieren, inwiefern der Märtyrerkult auf die römischen Katakomben in baulicher Beziehung eingewirkt hat.

Die Grabkirche zu Jerusalem und die römischen Basiliken waren, wie der antike Sakralbau durchweg, dem Personenkultus gewidmet, dem Kultus des Protomartyrs und höchsten Heros der Christen, von dessen Prädikat sie ihren Namen ableiteten, mithin ihres Heros eponymos, und seiner Nachfolger im tragischen Tod. Sie alle, die für ihren Glauben gestorben sind (vielmehr für ihren Unglauben; denn sicher die Märtyrer wurden nicht für das Positive ihres Glaubens zur Verantwortung gezogen — der Polytheismus war tolerant, sondern für das Negative, für ihren der religiös begründeten Staatsverfassung widerstreitenden Atheismus und, um ganz präzis zu reden, nur für ihre Verweigerung des Kultus), sie alle wollen als antike Heroen anerkannt sein und wurden in der Tat so angesehen. Das Wort Heros kommt in Grabschriften nur gelegentlich vor, zum Teil auch nur in derselben abgeschwächten Bedeutung, wie in einer Klasse heidnischer Epitaphien; die Abschwächung war die Folge privater Heroisierung gewöhnlicher Verstorbener. Der Märtyrerkult war antiker Heroenkult christlicher Konfession; da traten dieselben eigentümlichen Erscheinungen auf, die am heidnischen Heroenkult bemerkt werden, Steigerungen des gewöhnlichen Totenkults; im ganzen genommen ists der große Wert, der auf den Besitz der Gebeine gelegt wird, weil man sich in den Gebeinen der Person des Heros und seiner Hilfe zu versichern glaubte. Schon im heidnischen Altertum kamen nicht selten Übertragungen von Reliquien vor, translationes ossium; man scheute weder Gewalt noch List, um in den Besitz begehrter Reste zu gelangen. In den Kämpfen zwischen den griechischen Stadtstaaten kam es öfter vor, daß das delphische Orakel einer ratsuchenden Partei dergleichen empfahl; auf Grund solcher Orakel verschafften sich die Athener durch Kimon von der Insel Skyros die Gebeine des Theseus, die Spartaner aus Tegea durch Lichas die Gebeine des Orestes. Eine Art Polis war auch jede Christengemeinde, und so geschah es, daß Raub von Märtyrergebeinen vorkam. So wird von einem Raub oder Raubversuch an den Körpern des Petrus und des Paulus erzählt, „Orientalen“ werden dessen beschuldigt; in diesen sieht de Waal römische Judenchristen, indem er den Vorfall in die Zeit gleich nach den Martyrien der Apostel setzt. Die übrigens problematische Geschichte hängt mit der vorübergehenden Bergung der Apostelkörper in der Sebastianuskatakombe zusammen. Vom Körper des Märtyrer Silanus heißt es, die Novatianer hätten ihn geraubt (hunc Novati[ani] furati sunt, sagt die Depositio martyrum). Von den späteren Übertragungen der Gebeine aus den Cömeterien in die Stadtkirchen ist hier weniger zu reden, weil es da zunächst ihre Rettung aus Kriegsgefahr galt; immerhin ist diese Sorge um die körperlichen Reste echt antik. Ganz im Geiste antiker Kultusgebräuche aber, bei aller Eigenartigkeit des neuen Ritus, ist die Übertragung von

Märtyrergebeinen in die Kirchen der ganzen römisch-christlichen Welt, um über ihnen die Messe zu lesen.[1])

Nachdem unter Konstantin dem Kultus des Protomartyr Christus und der im Range ihm nächstgeordneten Märtyrer entsprechende Bauten genügt hatten, griff Bischof Damasus (366) entscheidend ein, um auch den Märtyrern zweiten Ranges angemessene Kultusstätten zu bereiten.

Sein eigenstes waren die Epigramme, die er in lateinischer Sprache dichtete, in engem Anschluß an Vergils Ausdrucksweise; die Epigramme auf Märtyrer ließ er auf Marmortafeln eingraben und an den Gräbern selbst anbringen. In den Kriegsstürmen des sechsten Jahrhunderts, als die Ostgoten unter Vitiges 537 Rom belagerten, arg mitgenommen wurden die Märtyrerkapellen von Bischof Vigilius (537—555) hergestellt; die Herstellung betraf auch damasianische Epigramme. Letztere fanden Aufnahme in Sammlungen christlicher Inschriften, die um das siebente Jahrhundert entstanden; im zweiten Bande seines Inschriftenwerkes hat de Rossi diese Sammlungen behandelt. Seit dem 15. Jahrhundert kamen einzelne der lange verschollenen Originalinschriften wieder zum Vorschein, de Rossi aber hat von vielen wenigstens Bruchstücke aufgefunden, die ihm als wertvolle Bestätigungen seiner topographischen Forschungen und als Wegweiser zu neuen Ergebnissen dienten. Aus den Handschriften der mittelalterlichen Inschriftensammlungen, unter Verwertung der erhaltenen Bruchstücke hat zuletzt Max Ihm alle erreichbaren damasianischen Epigramme, mit Einschluß der nicht auf Märtyrergräber bezüglichen, herausgegeben. Die Originale der damasianischen Inschriften aus der Zeit seines Bistums sind in eigenartigen Schriftzügen ausgeführt, die man filocalianische (daneben auch damasianische) nennt, filocalianisch deshalb, weil sie Furius Dionysius Filocalus vorgezeichnet hat, der griechische Zeichner des Kalenders im „Chronographen von 354“ Auf der Marmortafel am Grab des Bischof Eusebius (309—310), die wir abbilden, hat er sich genannt, in kleiner Schrift, die links und rechts des Epigramms säulenförmig angeordnet ist. Er nennt sich Verehrer des Papa Damasus; papa war ehrende Bezeichnung der Bischöfe. Einzelne der damasianischen Inschriften sind ganz kurz gefaßte Widmungen: Beatissimo martyri Januario Damasus episcop(us) fecit (Ihm n. 22). Die meisten aber sind mehrzeilige Elogien, in Hexametern abgefaßt, wie das auf Eusebius; in diesem Falle aber ist noch eine zweizeilige Widmung in Prosa oberhalb und unterhalb des Elogiums verteilt: Damasus episcopus fecit | Eusebio episcopo et martyri (Ihm n. 18). Die in den ersten Zeilen des Elogiums berührten innerkirchlichen Streitigkeiten sind literarisch ebensowenig überliefert wie das in den Schlußzeilen erwähnte Exil des Eusebius.[2])

---

[1]) Heros in christlichen Tituli: Le Blant 415 a. Röm. Quart. 1891, 347. Marucchi, eb. 1890, 149. Märtyrerkult als Heroenkult: V. Schultze, Archäologie 136, 2. — Heroisieren Verstorbener: Deneken in Roschers Lex. I 2550. Rhode, Psyche 234. 647. — Translatio heidnisch: Lobeck, Aglaophanus 280. Deneken 2490. Rhode 151. — Orientalen: de Waal, Röm. Quart. Suppl. III 1894 25.

[2]) Damasus: de Rossi, Roma sott. I 118. III 241. Maximilianus Ihm, Damasi epigrammata, accedunt Pseudodamasiana aliaque ad Damasiana illustranda idonea (Anthologiae latinae suppl. I) 1895. Bücheler, Anthologia latina II 1895 Index s. v. Damasus. Marucchi, Éléments I² 226. — Vigilius: de Rossi I 217. Bücheler carm. 917. — Filocalus: Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronogr. vom Jahre 354 (Archäol. Jahrb., Ergänzungsh. I) 1888. — Elogium auf Eusebius:

Gruft römischer Bischöfe des dritten Jahrhunderts.
Einbauten des fünften Jahrhunderts.

Bischof Damasus hat über den Katakomben mit Pietät gewaltet. Jene glänzenden Cömeterialbasiliken über den Grüften der hohen Himmelsaristokratie hatten nicht gebaut werden können, ohne die vielen im Baugelände liegenden anderen Gräber massenhaft zu zerstören; Damasus dagegen begnügte sich mit einer diskreten Ausbildung der Grüfte, und mit peinlicher Gewissenhaftigkeit vermied er jede Störung des Bestandes. Seine Bemühungen erstreckten sich über alle römischen Cömeterien. Manche Märtyrergräber waren bereits verschollen, er hat sie wieder aufgesucht. Und er hat den Anfang gemacht mit den von seinen Nachfolgern fortgesetzten baulichen Herrichtungen der Märtyrerkapellen und ihrer Zugänge. Die vielfach den Einsturz drohenden Wände mußten durch Futtermauern und eingespannte Gurtbögen gesichert, neue Luft- und Lichtschachte

Heraclius vetuit labsos peccata dolere,
Eusebius miseros docuit sua crimina flere:
scinditur in partes populus gliscente furore,
seditio, caedes, bellum, discordia, lites,
extemplo pariter pulsi feritate tyranni,
integra cum rector seruaret foedera pacis,
pertulit exilium domino sub iudice laetus.
litore Trinacrio mundum uitamq(ue) reliquit.

Zu V. 3 vgl. Verg. Aen. II 39 scinditur incertum studia in contraria volgus; XII 9 gliscit uiolentia Turnus; zu V. 7 eb. II 638 exiliumque pati und Hor. Ars poet. 78 sub iudice lis est; zu V. 8 Verg. Aen. I 196 litore Trinacrio, V 517 uitamque reliquit (s. Ihms Kommentar).

Gruft römischer Bischöfe in Kallist.
Die späteren Einbauten hergestellt.

durch die Decke gebrochen werden, verfallene Treppen waren herzustellen, auch wohl neue einzubauen, um die Zirkulation der Andächtigen zu regeln. Die Märtyrergrüfte selbst wurden zu Kapellen eingerichtet, ein Steintisch für die Eucharistie hineingestellt, davor eine Marmorschranke, auch wohl Säulen. Reste solcher Ausstattungen haben sich mehrfach gefunden, und man sucht aus den Resten das ursprüngliche Ganze wieder zu gewinnen. Beispielsweise ruhten die heiligen Felicissimus und Agapitus in einer und derselben Gruft des Coem. Praetextati, in zwei Fachgräbern übereinander; Porphyrsäulen umrahmten das untere Grab und das Elogium des Damasus; eine durchbrochene Marmorschranke, wie sie in der Kaiserzeit üblich waren, stand davor. Hier ist noch einmal die Gruft der Bischöfe des dritten Jahrhunderts zu nennen, als ein Hauptbeispiel der Katakombenkapellen, mit reicher Ausstattung in Marmor, die wohl nachdamasianisch ist. Eine damasianische Inschrift schließt das Arkosol der Fondwand, eine Bodenplatte mit vier Standspuren trug einen Marmortisch, Reste von durchbrochenen Schranken liegen umher, auch ein dekorativer Doppelkopf fand sich, die einstige Krönung eines Brüstungspfeilers. Zwei kannelierte Säulen auf Postamenten, deren eins noch vor der rechten Längswand steht, gliederten den Raum. Der Dichter Prudentius beschreibt die Gruft des heiligen

Hippolytus; er spricht von parischem Marmor und spiegelnd polierten Silberplatten.[1])

Die Hebung des Märtyrerkultes wirkte, allerdings nur vorübergehend, auf die Benutzung der Katakomben. Bereits hatten sich oberirdische Friedhöfe zu entwickeln begonnen. Nun hat de Rossi eine Statistik aufzustellen unternommen über das Verhältnis zwischen den unter- und den oberirdischen Bestattungen; er hat gefunden, daß die im vierten Jahrhundert zugunsten der oberirdischen Begräbnisse schnell abnehmenden unterirdischen in den Jahren des Damasus, genauer von 370 bis etwa 373, wieder eine Steigerung erfuhren. Danach geht die Ziffer der unterirdischen Bestattungen wieder zurück, um gegen 410 ganz zu verschwinden. Dabei hatte die unterirdische Bestattung eine neue Richtung eingeschlagen; es leitete das Verlangen, in möglichster Nähe eines verehrten Märtyrers zu ruhen (intra limina sanctorum, retro sanctos). Eine eigentümliche Materialisierung des zugrunde liegenden Verlangens, mit Gott und den Seligen im Tode vereinigt zu werden, war es, daß man Wert darauf legte, auch körperlich in Gesellschaft der Heiligen zu ruhen, in ihrer Gesellschaft einst aufzuerstehen und so mit ihnen verklärten Leibes an dem ewigen Leben teilzunehmen. Es waltete dabei nicht bloß die angenehme Vorstellung, die Gesellschaft der Heiligen zu genießen, sondern zugleich eine starke Hoffnung auf ihren bisweilen geradezu magisch wirkend gedachten Beistand. Wenn es auch schwer halten dürfte, genau Analoges im heidnischen Altertum nachzuweisen, in dem Sinne, daß ein Grab in der Nähe eines Heroengrabes wertvoll erschienen wäre, so ist die uns auffallende Erscheinung doch ganz im antiken Geiste empfunden, allerdings als eine weitere Entwicklungsstufe des in gleicher Richtung früher Vorgekommenen.

Die Nachfrage nach Gräbern bei den Heiligen war stärker als das Angebot (quod multi cupiunt et rari accipiunt), und es war nicht möglich, solchem Verlangen zu genügen ohne Eingriffe in den cömeterialen Bestand. Damasus verzichtete deshalb auf seine Bestattung in der Bischofsgruft, weil er Scheu trug die dort Ruhenden zu stören. Vereinzelte Stimmen warnten auch vor der abergläubischen Hoffnung auf einen Vorteil für das Heil der Seele, der von der Bestattung des Körpers in der Nähe eines Märtyrergrabes zu erwarten wäre. Die allgemeine Meinung, die auch die kirchliche war, aber ist bis heute dieselbe geblieben.[2])

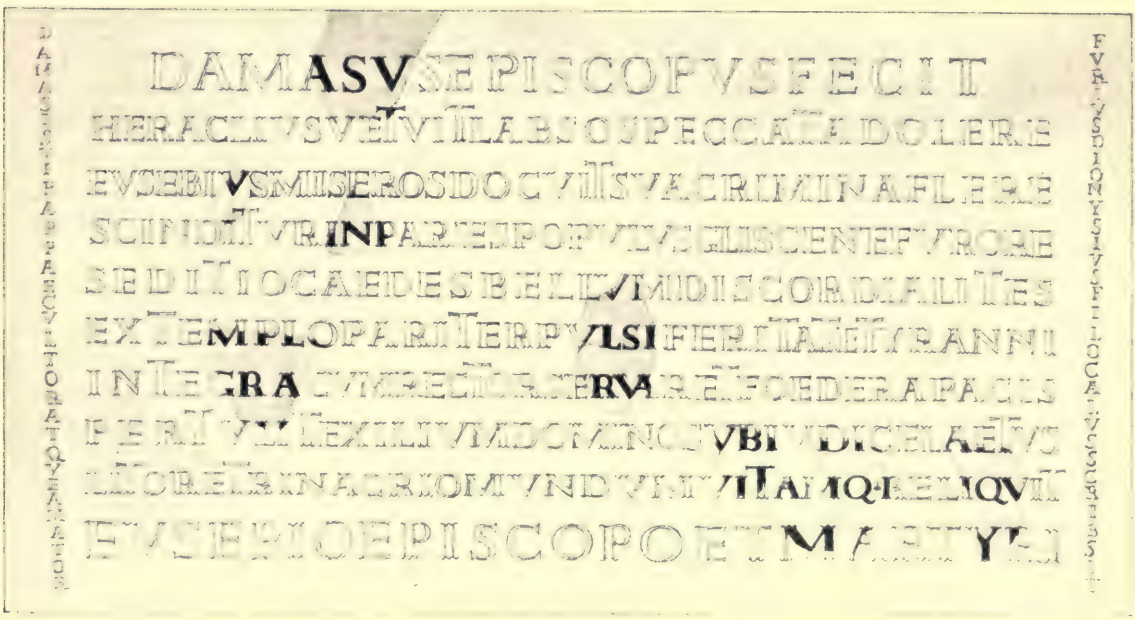
Die Grabschriften.

Zur Ausstattung der Gräber und Grüfte gehören in erster Linie die Grabschriften und die Malereien. Zuerst besprechen wir die Grabschriften, so verlangt es ein planvolles Vorgehen. Denn die Inschriften sprechen, sie geben unmittelbar Aufschluß über die Verstorbenen, über ihre Person und über ihre und der Hinterbliebenen Gedanken angesichts des Todes. Die Malereien sprechen ja auch, sie sind sinnvoll gewählt; aber sie sprechen nicht in Worten, sondern eben in Bildern, welche

---

[1]) Felicissimus: Bull. crist. 1895 Taf. 9—10.
Bischofsgruft: de Rossi, Roma sott. II Taf. 1a, unsere Abbildungen vorstehend.
Hippolytus: Prudentius Peristeph. XI.

[2]) Begräbnis ad sanctos: Fr. X. Kraus, Realencykl. I 19. H. Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire d'archéol. chrét. I 1903, 479.



Zwei Grabschriften: 1. frühchristlich, 2. aus dem vierten Jahrhundert. 3. Damasianisches Elogium auf Eusebius (die erhaltenen Bruchstücke des Originals schwarz).

mißverstanden werden können. Daher suchen wir festen Fuß zu fassen, indem wir uns zuerst an die Inschriften wenden.

Die Sammlung christlicher Inschriften, welche de Rossi im Museum des Lateran vereinigt hat, besteht hauptsächlich aus Grabschriften, die meist den Katakomben entstammen. Er hat sie in eine Reihe numerierter Wandfelder verteilt und zwar nach einer Art sachlicher Anordnung. Drei Felder enthalten kirchliche Kultusdenkmäler (eins davon die damasianischen Elogien), vier andere umfassen datierte Inschriften, die zehn folgenden führen Denkmäler kirchlicher Stände und christlicher Dogmen vor Augen; die sieben letzten gruppieren die Inschriften nach der Provenienz, das ist nach den Katakomben, zu denen sie gehören. Die oben geforderte Sammlung der christlichen Inschriften, vor allem der römischen Grabschriften, müßte versuchen, die Anordnung nach der Provenienz zum obersten Einteilungsgrund zu machen. Freilich bereiten die Verwüstungen, die in alten und neuen Zeiten über die Katakomben dahingegangen sind, solchem Unternehmen zum Teil unüberwindliche Hindernisse, aber soweit die Aufgabe noch lösbar ist, sollte sie je eher je besser gelöst werden. Nun ermöglichen die Forschungen der Brüder de Rossi und ihrer Nachfolger, die Baugeschichte jeder Katakombe vom Denkmal abzulesen; so ist es auch möglich (und vielfach schon begonnen), die zugehörigen Grabschriften gleichlaufend zu ordnen, um daran die Entwicklung des christlichen Vorstellungslebens auf dem sepulkralen Gebiete unmittelbar verfolgen zu können. Analoge Wünsche werden uns die Malereien nahelegen.[1])

Der Totenkult macht nötig, an den Gräbern unterscheidende Zeichen anzubringen, je zahlreicher sich die Gräber in den Grüften drängen, desto mehr. Man wußte sich auch mit bescheideneren Kennzeichen zu helfen, allerlei in den nassen Mörtel eingedrückten kleinen Gegenständen oder eingeritzten Zeichen. Das Beste aber war die Grabschrift. Als Schrifttafel diente den Christen wie den Heiden meist die Marmorplatte; anfangs kamen auch solche aus gebranntem Ton vor, mit aufgepinselten Inschriften (Coem. Domitillae und Priscillae), doch die Marmortafeln mit eingehauenen Inschriften sind bei weitem die Regel. Bei den Fachgräbern diente die Verschlußplatte sofort auch zur Aufnahme des Epitaphs. Die Sprache der Grabschriften, wie überhaupt die der Kirche, war früher und langehin die griechische (das Christentum ist griechische Religion), erst allmählich trat die lateinische ihr zur Seite, um im Abendland schließlich die Alleinherrschaft zu gewinnen.

Die früheren Tituli gehören den zwei ersten Jahrhunderten, falls aus dem ersten überhaupt welche erhalten sind, zahlreicher werden sie erst im dritten Jahrhundert. Knapp und schlicht abgefaßt, ohne Ruhmredigkeit, geben die früheren nur den Namen und zwar den Rufnamen (Onesimos, Celsus); dazu etwa den Zivilstand, als Gattin, Gatte, Sohn, Tochter, Bruder, Schwester (Meinem Sohne Marcus, Meine Schwester Silvina) mit einem freundlichen Prädikat (Obrimos der seligen Nestoriane, seiner lieben Lebensgefährtin zum Gedächtnis, Onesimos und Semne als Eltern ihrem lieben Kind Epiktetos). Nennung der drei Namen nach der vollen römischen Nomenklatur wird erst allmählich häufiger. Beruf oder Stand wird für gewöhnlich nicht an-

---

[1]) Inschriften: Literatur oben, am Schluß des Kapitels von den Quellen, Seite 37. Vgl. V. Schultze, Katakomben 233; Handbuch 151, 5. Kaufmann, Handbuch 189 Epigraphische Denkmäler, 205 Sepulkralinschriften (im engeren Sinn). Marucchi, Éléments I 141 l'épigraphie chrétienne.

gegeben; seit Konstantin erscheinen die viri clarissimi und feminae clarissimae (Personen von senatorischem Stande). Viele Inschriften beziehen sich auf Ziehkinder, auf Sklaven und Freigelassene. In der Spätzeit werden kirchliche Ämter zahlreicher erwähnt, der Episkopos und der Presbyter (oder Pastor), der Diakonos (Minister), der Lector, der Exorcistes.

Die Lebensdauer wird oft angegeben, und zwar manchmal auffallend genau, nicht bloß Jahre und Monate, sondern Tage und Stunden; in anderen Fällen dafür um so ungenauer, mit „mehr oder weniger", in griechischer wie in lateinischer Sprache (Onesimos seinem lieben Kind Titus Flavius Onesiphoros, es lebte sechs Jahre. Marcellus, der auch Exuperius heißt, lebte 5 Jahre, 1 Monat, 7 Tage). Besonders wichtig, wenn auch erst später auftretend, war die Angabe des Sterbetages und neben ihm (oder statt seiner, falls beide nicht zusammenfielen) die des Tages der Bestattung (*κατάθεσις*, depositio), angegeben mit Monat und Tag nach dem antiken Kalender. Endlich wurde auch das Jahr bezeichnet, nach den Konsuln, doch war dies nicht so wesentlich wie die Angabe des Kalendertages; denn nach letzterem richtete sich der Totenkult. Das Grab selbst wird selten genannt, allenfalls in der Form Ruhestätte (*κοίμησις*, dormitio), Platz (*τόπος*, locus) des und des. In der ausführlicheren späteren Redeweise heißt es: Hier ruht der und der.[1])

Manche Grabschriften rühmen, wie gottesfürchtig, wie heilig der Verstorbene war (*θεοσεβής, ἅγιος*). Wenn seine Menschenfreundlichkeit, seine Liebe (humanitas, caritas) gepriesen wird, wenn er allen Freund, keinem Feind war, wenn er die Armen liebte, wenn er der Witwe ein Gatte, der Waise ein Vater war, so mutet uns das spezifisch christlich an, weil die Menschlichkeit Wurzel, Ziel und einziges Kennzeichen des echten Christentums ist. Nicht als hätte es die Idee der Humanität den Menschen zuerst gebracht, noch als hätte es vermocht, die schöne Idee auch wirklich durchzusetzen, vielmehr hat die politische Tendenz der Kirche die Entfaltung der Humanität immer gehemmt, trotzdem hat das Christentum viel zu ihrer Verbreitung beigetragen. Dieser Grundsatz der christlichen Ethik also klingt in den dem Verstorbenen beigelegten Prädikaten an; der Hauptgegenstand alles Sinnens und Trachtens der Christen aber war nur die Seligkeit im Jenseits, das sprechen die Grabschriften in verschiedenen Formeln übereinstimmend aus.

Was wird nun über den Verstorbenen im Jenseits ausgesagt? Vorauszuschicken ist dies. Meist wird von der Person schlechthin geredet, ohne Unterscheidung von Seele oder Geist und Körper; doch kommt letzteres vor: dein Geist (*πνεῦμα*, spiritus)

---

[1]) Grabschriften aus dem Coem. Priscillae: *Ὀνήσιμος. Πέτρος. Εὐέλπιστος. Πέτρος.* Stefanus. Zosime. Felicitas. — *Ἀγάπη θυγατρί.* Marco filio. Silvina soror. — *Ὄβριμος Νεστοριάνῃ μακαρίᾳ γλυκυτάτῃ συμβίῳ μνήμης χάριν. Ὀνήσιμος καὶ Σέμνη γονεῖς Ἐπικτήτῳ τέκνῳ γλυκυτάτῳ ἐποίησαν.* Aeliae nutrici benemerenti. Aeliabus Serenae et Noricae filiabus pientissimis P. Aelius Noricus pater posuit. Aureliae Secundae coniugi incomparabili. — *Ὀνήσιμος Τίτῳ Φλαβίῳ Ὀνησιφόρῳ τέκνῳ γλυκυτάτῳ ζη ἔτη ς.* Marcellus qui et Exuperius egit an(nos) V, m(enses) I, d(ies) VII. — Dep(ositio) Caeciliae XIIII K(al) Jun. — . . . . Maximo et Pat]erno co[nsulibus 233 nach Chr. Hic Bonifatia dormit cum Honorato marito suo. Marcianus hic dormit in pace. Felicissima hic posita est. — *Ἀγαπητὸς ἐν εἰρήνῃ.* Celestina pax. Zosime pax tecum. — Ziehkinder: Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire II 1904, 1295. — Androhung von Strafen für Grabverletzungen: Leclercq eb. I 1904, 1575. — Abbildungen christlicher Tituli bei de Rossi, Roma sott. I Taf. 17ff. und anderwärts.

ruht in Gott, im Himmel, im Frieden. Die Formel „in Frieden“ (ἐν εἰρήνῃ, in pace) ist jüdisch und christlich; jüdisch meint sie die Grabesruhe nach den Stürmen des Lebens, denselben Gedanken, den auch heidnische Epitymbien in mancherlei Wendungen aussprechen. Für den Christen aber bedeutete der „Frieden“ das jenseitige Ruhen im Himmel, in Gott, gelegentlich heißt es auch „im Schoße Abrahams“. Schließlich aber ward die Formel geradezu gebraucht zur Kennzeichnung des christlichen Standes; statt „er ist als Christ geboren“, „hat als Christ gelebt“, heißt es dann „geboren im Frieden“, „gelebt im Frieden“ (natus in pace, vixit in pace), nach Umständen auch im geschärften Sinne „in der Großkirche“ unter Ausschluß der „Häresien“. Das Gewöhnliche aber ist der jenseitige Sinn, im Frieden des Himmels. Der schillernde Gebrauch der Formel beruht auf dem Schwanken der christlichen Vorstellung zwischen Diesseits und Jenseits: das Gottesreich war ursprünglich, wenn schon als vom Himmel kommend, so doch als diesseitig verwirklicht gedacht, aber durch die auf allem Menschlichen liegende Tragik war es jenseitig geworden; doch bewahrten sich die Christen im Hintergrund immer die Identität beider Reiche, die sie vermittelten durch den Hilfsgedanken der endlichen Welterneuerung und Weltverklärung.

Der Verstorbene, so heißt es weiter, möge leben in Gott, du mögest leben in Ewigkeit (vivat in deo, vives in aeternum); oder zuversichtlicher: du wirst leben, du lebst (vivis in deo). Sterben heißt hier zu Gott gehen: er ist hingegangen zu Gott (ivit ad deum), er war begierig, Gott zu schauen und hat ihn geschaut (deum videre cupiens vidit); er ist aufgenommen in das Licht des Herrn (susceptus in luce domini). Das schildert schon die Herrlichkeit des Paradieses, wo alles Licht und Glanz ist, wo der Verstorbene vor dem leuchtenden Angesicht des Herrn steht. Da möge Gott ihn erquicken (deus refrigeret spiritum tuum). Zugleich tritt er in die Gemeinschaft der Geister der Heiligen, der heiligen Geister, sie nehmen ihn, seinen Geist, auf (te suscipiant omnium ispirita sanctorum, accepta est ad spirita sancta, refrigera cum spirita sancta). Von einem Kinde heißt es, daß es bei seinem zarten Alter ohne Sünde zum Sitze der Heiligen eingehend in Frieden ruht (Eusebius infans per aetatem sine peccato accedens ad sanctorum locum in pace quiescit). Die große, freilich nicht allgemein im Vordergrund stehende Hoffnung aber ist die zukünftige Auferstehung, in dieser Hoffnung ruhen die Entschlafenen (in spe resurrectionis).[1])

Worauf beruhen nun diese Hoffnungen? Auf Gott; wer auf Gott vertraut, wird ewig leben (qui in deo confidit, semper vivet). Und auf dem Christus; der Verstorbene wird auferstehen in Christus (resurrecturus in Christo). So heißt es auch: durch Christus' Tod erkauft, erlöst (Christi morte redemptus). Endlich aber ruht die Hoffnung auch auf den Heiligen und ihrer Fürsprache: durch Christus' Tod erlöst ruht er im Frieden und erwartet den Tag des künftigen Gerichts froh bei der Fürsprache der

[1]) Das ad sanctos wollen viele nur von der Bestattung bei einem Märtyrergrab verstehen, wie sie im Kapitel vom Bau der Katakomben begegnete; so Kraus, Realencykl. I 19, vgl. Röm. Quart. 1902, 50. 171; eb. 1894, 135. Dagegen siehe Leclerq bei Cabrol, Dictionnaire d'archéol. chrét. I 503—506. — Hier sei kurz hingewiesen auf die Inschriften, welche vom Kauf des Grabes reden, und auf solche, die um Schonung des Grabes bitten, z. B. Peto a bobis, fratres boni, per unum deum, ne quis VII (hunc?) titelom molestet post mortem meam. Siehe Müller, Koimeterien 826. 829. — Vgl. auch Cabrol, Dictionnaire I 1903 244 III Acclamations sous forme d'inscriptions.

Heiligen (diem futuri iudicii intercedentibus sanctis laetus expectat). In der Regel wird die Intercession der Heiligen angerufen, man darf aber nicht übersehen, daß ursprünglich und eigentlich jeder Christ durch die Taufe ein Heiliger ist (*ἅγιος*, sanctus ist ursprünglich synomym mit Christ). Daher auch jeder Getaufte eben damit am Reich teil hat und im Todesfall in den Himmel eingeht. Und so war es nur folgerichtig, daß jeder verstorbene Christ um seine Fürbitte angegangen werden konnte, um Fürbitte dann auch für die Hinterbliebenen. So wird ein Verstorbener angerufen: Bitte für deine Schwester, andere: Bitte für uns (Petas pro sorore tua, Pete pro nobis). Und schließlich bitten die Verstorbenen auch um das Gebet der Hinterbliebenen für sich. Fürsprache, wie Bitte, ist allgemein menschlich. In der Odyssee 3,55 betet Mentor-Athene zu Poseidon, erst für Nestor und die Seinen, dann für Telemach und sich selbst. Der Jahwist erzählt Exod. 8, 4, Pharao habe Mose und Aaron rufen lassen und gebeten: Legt bei Jahwe Fürbitte ein, daß er mich und mein Volk von den Fröschen befreie; so will ich das Volk ziehen lassen, damit sie Jahwe Opfer bringen. Und so geschah es, auf Moses Fürbitte ließ Jahwe die Frösche sterben. Hierhin gehören auch die jüdischen Fürsprechengel, wie Hiob 33, 23, Henoch 40, 6; an letzterer Stelle heißt es, in der Vision von den vier Engeln vor dem Angesicht des Herrn der Geister: „Die dritte Stimme (Gabriels) hörte ich bitten und beten für die Bewohner des Festlandes und Fürbitte einlegen im Namen des Herrn der Geister." Bei Besprechung der Oranten und der Gerichtsbilder kommen wir auf die Fürbitte zurück.

Die christlichen Grabschriften, das leidet keinen Zweifel, lassen die heidnischen an Allgemeinheit und Zuversicht der Hoffnung weit hinter sich. Wir haben in einem früheren Kapitel gesehen, daß verschiedene Strömungen durch das Altertum gingen, die eine aus der Urzeit herrührende und an den Urvorstellungen haftende, zeitweise zurückgedrängte, aber nie ganz verdrängte jenseitsgläubige, die andere vorwärtstreibende, vom Jenseits zum Ideal hinüberstrebende, die durch die klassischen Jahrhunderte leuchtete, doch in der nachklassischen Zeit dem neuerstarkten Urglauben unterlag. Zwischen den hoffenden heidnischen und den hoffenden christlichen Grabschriften ist der Art nach soweit kein Unterschied; und wenn ein Unterschied besteht, im Grade der Zuversicht, so bestätigt sich darin wieder der Satz, daß das Christentum vollendete, was im Heidentum begonnen war, daß das Christentum die geschichtliche Vollendung des Heidentums war. Das Streben des Altertums zur Einheitsreligion hat im Christentum sein Ziel erreicht, und die antike Religion hat in der Rückkehr zum Jenseitsglauben und in dessen höchster Vervollkommung, die er im Christentum erfuhr, ihren Kreislauf vollendet.

Zu den Inschriften treten noch Sinnbilder. Von Haus aus nicht ein Sinnbild, sondern bloß eine Abkürzung von Schrift (compendium scripturae) ist das Monogramm; für uns kommt das Christusmonogramm in Frage, die zwei griechischen Buchstaben *X* und *P*, die Anfangsbuchstaben des Wortes Christus, ineinandergezeichnet. So findet es sich im Kontext von Inschriften, die noch vorkonstantisch sein können, z. B. in den Formeln „in Christus", Christusdiener (*ἴσχε σοι ἐν Χριστῷ*, *δοῦλος Χριστοῦ*, Christi servus, also *ἐν* ☧, *δοῦλος* ☧, ☧ servo Luciliano, das heißt, dem Christusdiener Lucilianus). Auch die Formel in ☧ deo wird entsprechend aufgelöst, wonach sie „in Christo deo" lautet und als Zeugnis für den Glauben an die Gottheit des Christus gilt. Außerhalb von Schrifttext, isoliert und

als Symbol, verwendete das Christusmonogramm zuerst Konstantin; auf seinem Zuge gegen Maxentius 312 setzte er es auf die Schilder der Soldaten, in abergläubischer Absicht. Danach wurde es auch von den Christen als Symbol gebraucht und häufig den Grabschriften hinzugefügt. Daher die chronologische Regel, daß alle Epitaphien mit dem symbolischen Monogramm später sind als 312.

Eigentliche Sinnbilder erscheinen im zweiten Jahrhundert. Das Kreuz, nach welchem man geneigt ist zuerst zu fragen, hat sich nur langsam als Symbol durchgesetzt. Es tritt zuerst im zweiten Jahrhundert auf, im Coem. Lucinae, im Epitaph der Rufina und, man möchte sagen, schüchtern, in zwei Deckenmalereien; deren radiale Linien sind so gezogen, daß sie ein gleicharmiges Kreuz bilden (Farbtaf. III). Ein aufgerichtetes Kreuz kommt in der altchristlichen Malerei nur selten vor, so in der Lünette eines Arkosols des vierten Jahrhunderts: zwei Tauben stehen in einer Art Paradiesgarten, welcher durch ein System stilisierter Rosenzweige angedeutet ist; in deren Symmetrieaxe erhebt sich das Laubkreuz. Wir müssen also sagen, dem Mittelstück seiner Paradiesmalerei hat der Maler die Gestalt eines Kreuzes gegeben. Bei dergleichen Andeutungen hat man von einem versteckten Kreuz gesprochen (crux dissimulata); nun muß man nicht denken, daß die Christen etwa unter dem Druck der Verfolgungen nicht gewagt hätten, das Kreuz offen darzustellen. Abgesehen davon, daß die frühere Vorstellung von einer andauernden Verfolgungszeit sich als unhaltbar gezeigt hat, was hätte die Christen hindern sollen, in ihren unterirdischen Cömeterien, die den Augen der heidnischen Welt entzogen waren, neben anderen Symbolen, die sie unbedenklich anbrachten, auch das Kreuz zu malen? Das Kreuz zu malen lag ihnen von Haus aus eben so fern, wie alle Szenen der Passion; denn gerade in der Grabmalerei kam es ihnen darauf an, nicht das Leiden, sondern den Sieg über das Leiden und den Triumph über den Tod vor Augen zu stellen. Der Künstler hat das Kreuz nicht unter Laub versteckt, sondern umgekehrt, er hat den Laubstab, um ihm mehr Bedeutung zu geben, zu einem Kreuz herausgebildet. Das Kreuz hat sich erst allmählich zum herrschenden Symbol entwickelt, immerhin kommt es bei Grabschriften schon ziemlich früh vor.[1])

Häufiger sind andere Sinnbilder. Der Anker ist das Bild des Vertrauens, der Zuversicht, christlich der zuversichtlichen Hoffnung auf die ewige Seligkeit durch den Christus (Hebr. 6, 19). Der Palmzweig bedeutet den Sieg über den Tod. Der Baum ist der Paradiesbaum, Sinnbild des Paradieses. Andere Symbole sind nicht so eindeutig. Taube, Schaf und Fisch sind Bilder des Christen, und zwar des durch Christus seligen. So auch die an Früchten pickende Taube; aber die Taube mit dem Zweig im Schnabel erinnert an die Taube des Noah, das Schaf ist im Lauf der Zeit auch zum Bilde des Christus geworden, und der Fisch kommt in den Mahlbildern so häufig als die christliche mystische Speise vor, daß es nahe liegt, bei seinem Vorkommen an den Epitaphien die Frage zu stellen, ob er auch hier so gemeint sei. Der Hirt ist der christliche Gute Hirt, das ist Christus selbst, der die Verstorbenen in die Seligkeit einführt. Endlich, um nicht alles aufzuzählen, die betende Figur (Orans) ist wieder ein Bild des seligen Christen in Anbetung vor der Herrlichkeit

[1]) Christusmonogramm: Kraus, Realencykl. II 224 Art. Kreuz, 412 Art. Monogramm Christi, 432 Münzen; ders. Geschichte I 130. 490. Marucchi, Röm. Quart. 1896, 88. Über A Ω vgl. Cabrol, Dictionnaire I 1903, 1.

des Herrn. Alle diese Bildtypen werden uns bei Besprechung der Malereien wieder begegnen; das hier zu ihrer Erklärung kurz Gesagte wird dort seine Begründung finden.[1])

[1]) Kreuz: Kraus, Realencykl. II 224; Gesch. I 130. Wilpert, Bull. christ. 1902, 3; Malereien 495. Rufina: de Rossi, R. sott. I Taf. 18, 1. Decken: Wilpert, Taf. 25. 38. Arkosol: de Rossi, Roma sott. III 79 Taf. 11, 12. Über früheren Kultus des Kreuzes vgl. die Monumente und Hypothesen bei A. Evans, Annual of Brit. school Athens IX 1902/03, 88 zu Fig. 62.

Anker: de Rossi, Roma sott. I Taf. 18, 2. 3. Kirsch bei Cabrol, Dictionnaire I 1905, 1999.

Palme: de Rossi III Taf. 28, 2. 25.

Baum: eb. I Taf. 18, 2.

Taube: eb.; Zweig bringend eb. II Taf. 45, 8. Noah eb. II Taf. 47, 42.

Schaf: eb. I Taf. 20, 1.

Fisch: eb. II Taf. 41, 12.

Hirt: eb. I Taf. 21, 1.

Orans: eb. II Taf. 39. Röm. Quart. 1891, 348 Taf. 12; 1892, 366 Taf. 12; 1893, 287 Taf. 19; 1894, 131.

Wassergefäß: de Rossi III Taf. 24, 13.

Die Malereien der Katakomben.

Porträtkopf.
London.

Der Hauptschmuck der Katakomben besteht (abzusehen von den in der Frühzeit hier und da auftretenden Stuckdekorationen) in den Malereien, mit denen teils die Grüfte als solche, teils einzelne Gräber ausgestattet sind. Bevor wir sie selbst betrachten (es kommen hier wesentlich nur die römischen in Frage), muß ein Wort über ihre Veröffentlichungen gesagt werden.

Die Publikationen.

Die älteren Publikationen können nur mit Vorbehalt verwertet werden, mit dem doppelten Vorbehalt, mit welchem der Archäologe alle älteren Reproduktionen antiker Bildwerke zu benutzen gewohnt ist. Einmal war die Archäologie in ihren ersten Jahrhunderten noch zu ungeübt und unerfahren, um alles richtig verstehen zu können, vollends die Zeichner haben vieles mißverstanden, um so mehr als die Denkmäler durch mancherlei schädigende Einwirkungen alle mehr oder weniger gelitten haben. Dazu kam das andere, die mangelhafte Kenntnis der Stile und die fehlende Übung in der Wiedergabe des stilistisch Charakteristischen. Den alten Kopisten war für die Eigenart antiker Zeichnung und Farbengebung das Auge zu wenig geöffnet, sie gaben alles im Stile ihrer eigenen Zeit wieder, des sechzehnten, siebzehnten, achtzehnten Jahrhunderts. Wie die alten Kupfer nach antiken Skulpturen alle im Stil der Zeit der Stecher ausgeführt sind, so daß die Antike nur in getrübtem Bilde vor unser Auge tritt, so geben auch die alten Kopien der Katakombenmalereien die Originale verfälscht wieder. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts führte planmäßige Ausbildung der archäologischen Methode dahin, die stilistische Eigenart der verschiedenen Kunstperioden, Kunstprovinzen und Künstler schärfer zu unterscheiden

und auch die Kopisten zu stilgetreuerer Wiedergabe der Antike zu erziehen. Im Gebiete der altchristlichen Archäologie bezeichnen die Tafeln von de Rossis Roma sotteranea immerhin einen Fortschritt, wenn sie auch noch zu wünschen übrig lassen. Vollkommene Stiltreue, und zugleich exakte Wiedergabe des Gegenständlichen erzielte erst die mechanische Reproduktion mittels der Photographie. Joseph Wilpert, wohl vorbereitet durch kritische Studien über die alten Kopisten, hat sich das große Verdienst erworben, die zugänglichen Malereien der römischen Katakomben zum erstenmal exakt und stilgetreu veröffentlicht zu haben. Er hat an fünfzehn Jahre in den Katakomben gearbeitet, ehe er mit seinem Werke hervortrat. Er hat die oft von Schimmel oder Sinter überzogenen Malereien gereinigt, nicht ohne Anwendung verdünnter Säuren (hoffentlich ohne den Farben zu schaden); er hat die Malereien bei künstlichem Licht photographiert und die gewonnenen Aufnahmen durch den Aquarellisten Tabanelli unter seiner Aufsicht vor den Originalen in deren Farben bemalen lassen. Diese in Farbe gesetzten Photographien ließ er photomechanisch, teils schwarz, teils in Dreifarbendruck, vervielfältigen. Hierdurch hat Wilpert an Treue der Wiedergabe alles erreicht, was mit den heutigen technischen Hilfsmitteln zu erreichen möglich ist. Einige in neuerer Zeit beschädigte Malereien hat er ergänzt wiedergegeben, teils nach älteren Kopien, teils aus eigener Erinnerung; überall aber hat er den Umfang und die Quelle seiner Ergänzungen angegeben, so daß niemand irregeführt werden kann. Bei den Vorarbeiten in den Katakomben hat er Vollständigkeit in der Aufnahme des zugänglichen Bestandes erstrebt, aber von seinem Tafelband, zu einiger Unbequemlichkeit der Benutzer, um an den hohen Kosten zu sparen, diejenigen fast alle ausgeschlossen, die er in früheren Monographien bereits veröffentlicht hatte. Überhaupt wäre die monumentale Publikation ohne die Unterstützung des deutschen Kaisers, des Fürstbischofs Kopp, und des Vorstandes der Görresgesellschaft, in dem nun erreichten Umfange nicht möglich gewesen.

Für die Reihenfolge der Tafeln hat Wilpert die chronologische Anordnung der topographischen vorgezogen, weil bei ihr die allmähliche Entwicklung der altchristlichen Kunst am klarsten zutage trete. Die meisten Archäologen würden doch wohl die topographische Anordnung lieber gesehen haben. Ein Denkmälerkorpus soll den monumentalen Befund vorlegen, ganz objektiv. Nun akzeptieren wir — bis auf bessere Belehrung — Wilperts Datierungen als die besten bis heute erreichten; ganz frei von subjektivem Dafürhalten aber sind diese chronologischen Ansetzungen keinenfalls. Am liebsten fände man die Malereien im Rahmen eines Corpus coemeteriorum, eine jede an ihrer Stelle. Wenn aber an ein so umfassendes Werk nicht gedacht werden konnte, so hätten die Malereien doch topographisch geordnet, hätten mindestens Planskizzen und Querschnitte der etwas dürftigen topographischen Übersicht in der „ersten Beilage“ zugegeben werden können. Die Entwicklung der Katakombenmalerei geht parallel der baulichen Entwicklung der Katakomben selbst; die Baugeschichte einer Katakombe liefert wichtige Kriterien zur Datierung ihrer Malereien, Wilpert hat von ihnen ausgiebigen Gebrauch gemacht. Es wäre nun sehr belehrend gewesen, wenn er sich hierüber nicht bloß in ein paar Andeutungen ausgesprochen, sondern die Geschichte jeder Katakombe im Zusammenhang der künstlerischen mit der baulichen Entwicklung dargelegt hätte. Auch die Auswahl und Anordnung der Gemälde, hiermit aber zugleich ihre ganze Meinung und Absicht, würde in der nach Katakomben gegliederten

Betrachtung verständlicher sein als bei dem Zusammenwerfen aller Malereien in eine einzige chronologische Reihe.

Der Textband endlich ist nicht, wie man es bei archäologischen Publikationen erwartet, ein Kommentar zu den Tafeln, sondern geht ganz selbständige Wege, so sehr, daß nicht einmal ein Verzeichnis der Tafeln mit Nachweis der die Bilder behandelnden Textstellen dem Erläuterung suchenden Leser entgegenkommt (Es fehlt auch eine vergleichende Übersicht seiner Tafeln und derjenigen der früheren Publikationen.) Statt dessen hat sich der Textband das über die nächste Aufgabe einer Publikation hinausgehende, an sich gewiß dankenswerte Ziel gesetzt, den Bilderschatz der römischen Katakomben nicht bloß in kritischer Weise, sondern auch erschöpfend zu verarbeiten. Ein erstes Buch, allgemeine Untersuchungen, legt die Grundlagen in einer Reihe wertvoller Kapitel, über die Technik der Malereien, über Entlehnungen aus der heidnischen Kunst, über die Tracht der dargestellten Personen und ihre Verwertung für Chronologie und Exegese, usf. Das zweite Buch, „Inhalt der Malereien", leidet an dem Fehler, den Stoff nicht aus dem wirklichen Grundgedanken der Cömeterialmalerei, sondern unter dem Zwange dogmatischer Vorurteile als eine Art Dogmatik in Bildern zu verstehen. Das Buch legt die falsche Meinung zugrunde, Christus sei der Hauptgegenstand der Malereien; wie das Johannesevangelium als seinen Zweck die Verbreitung des Glaubens an die Gottheit Christi angebe (dabei wird Gottheit für Gottessohnschaft untergeschoben; es heißt aber Joh. 20, 31 „Diese Wunder sind geschrieben, damit ihr glaubet, Jesus sei der Christus, der Sohn Gottes"), wie der älteste uns bekannte kirchliche Hymnus die Verherrlichung der Gottheit Christi zum Gegenstand habe, wie die Gottheit Christi stets das Grunddogma gebildet habe, dem sich alle übrigen Glaubenswahrheiten unterordnen müßten, so sei auch für die cömeteriale Malerei Christus der Hauptgegenstand ihrer Schöpfungen; des weiteren heißt es, ihre Hauptaufgabe habe die Malerei zunächst in der Hervorhebung der Menschwerdung des Sohnes Gottes gesetzt usf (Seite 185ff.). Darum stellt Wilpert die christologischen Bilder an die Spitze (er beginnt deren Besprechung sogar mit dem Jesuskind auf dem Schoß der Mutter, also dem Madonnentypus). Nun ist uns das numerische Übergewicht der Christusdarstellungen, wenn man die Bilder des guten Hirten mitzählt, wohl bekannt; dennoch bleibt der Satz bestehen, daß nicht der Christus Hauptgegenstand der Katakombenmalerei war. Vielmehr sind es in dieser sepulkralen Kunst die Verstorbenen; sie sind, Wilpert selbst sagt es gelegentlich, der „Mittelpunkt, um den sich alles wendet" S. 459. Der Christus wird unbeschadet seiner zentralen Bedeutung im christlichen Glauben doch nur als Mittel zum Zweck dargestellt. Die Malereien sprechen das zuversichtliche Vertrauen aus, daß die Verstorbenen in die ewige Seligkeit eingegangen sind durch die Hilfe des Christus. Von hier aus finden alle Bilder ihre einheitliche Erklärung. Endlich ist zu bedauern, daß auf einem Gebiete, bei dessen Bearbeitung behutsames Vorgehen dringend nötig ist, Wilpert Vermutungen und Wahrscheinlichkeiten allzurasch als gesicherte Erkenntnisse in Rechnung setzt, sowie daß auch er sich von der Tendenz noch nicht genügend freihält, beweisen zu wollen, daß die Lehren und Einrichtungen der römischen Kirche schon in den ersten Jahrhunderten „im wesentlichen" die gleichen gewesen wären wie in den späteren Zeiten (z. B. Seite 213 über die Stellung der Maria).

Wir durften die Mängel des Werkes nicht verschweigen; trotzdem erkennen wir gern an, daß Wilpert in wissenschaftlicher Erfassung des Gegenstandes nicht

bloß über Garrucci, sondern in mancher Beziehung auch über de Rossi hinausgekommen ist.[1])

Chronologisches.

Wenn wir die Denkmäler historisch verstehen und zum Aufbau der Kunstgeschichte verwerten wollen, so müssen wir danach streben, ihre Ursprungszeiten zu finden. An Kriterien zur Ermittelung der Entstehungszeiten fehlt es für die Katakombenmalereien nicht, dank vorzüglich der Bemühungen der Brüder de Rossi und Joseph Wilperts. Mit Hilfe dieser Unterscheidungsmerkmale ist es möglich, die Malereien nicht bloß im Sinne der relativen Chronologie in eine zeitliche Folge zu bringen, sondern auch diese Reihe von Stufe zu Stufe mit den Epochen der Zeitgeschichte in Beziehung zu setzen.[2])

Solche Kriterien sind erstens aus der Baugeschichte der Katakomben zu entnehmen. Ein Gemälde kann nicht älter sein als die Gruft, der Gang, das Grab, überhaupt der Bauteil, an dem es angebracht ist. Man kann aber die Entstehungsgeschichte einer Katakombe vom baulichen Befund gleichsam ablesen. Bei dergleichen Untersuchungen sind datierte Gräber von Nutzen; freilich pflegen nur von Bischöfen die Sterbejahre durch Überlieferung bekannt zu sein. Inschriftlich datierte Gräber, auch anderer Personen, gibt es erst aus dem vierten Jahrhundert. Da der Schriftcharakter der Epitaphien im Laufe der Jahrhunderte Wandlungen erfahren, auch das Formular sich geändert hat, so ist es möglich, die Inschriften nach den Eigentümlichkeiten ihrer Schrift und ihres Formulars wenigstens annähernd zu datieren.

Andere Kriterien gibt die Maltechnik an die Hand. Die Malereien sind auf weißen Putz gesetzt. Die fünf bis sechs Schichten Putz übereinander, teils Sandmörtel, teils Marmorstuck, wie sie Vitruv und Plinius fordern, finden sich höchstens in Kaiserpalästen. In den Katakomben kommt nur einmal dreischichtiger Putz vor,

---

[1]) Joseph Wilpert, Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien 1891; Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der hl. Petrus und Marcellinus 1891; Fractio panis, die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers 1895; Die Malereien in den Sakramentskapellen in d. Katak. des hl. Kallistus 1897; Die Malereien der Katakomben Roms 1903, mit einem Tafelband.

[2]) Chronologie: Lefort, Études sur les monum. primit. de la peinture chrétienne en Italie 1885. Wilpert, Malereien 121. Wilpert beruft sich für seine chronologische Schätzung der ältesten Malereien in der Katakombe der Domitilla auf die Zustimmung August Mau's, der ihn fast in alle größeren Nekropolen begleitet habe. Bei dem Werte, welcher dem Urteil des gegenwärtig besten Kenners Pompejis beiliegt, würde es alle Archäologen zu Dank verpflichten, wenn Mau selbst nicht bloß über die genannten Malereien, sondern über die Katakombenmalerei überhaupt sich aussprechen möchte. Auf Mau's grundlegende Geschichte der dekorativen Wandmalerei zu Pompeji 1882 können wir nicht unterlassen, mit Nachdruck hinzuweisen (und den Wunsch hinzuzufügen, daß ihre Fortsetzung, eine der dringendsten Aufgaben der deutschen Archäologie, nicht länger hinausgeschoben werden möchte). Wer die Malereien der Katakomben mit den rechten Augen betrachten will, der studiere vorher und daneben die Tafeln von Mau's Geschichte, sowie diejenigen der anderen Publikationen, wie Zahn, Die schönsten Ornamente aus Pompeji, Presuhns Pompeji usf.; er achte dabei einerseits auf das System der Decken- und Wanddekoration, andererseits auf die Einzelheiten, die Ranken, Blumen und Früchte, die Seedrachen, die Panther und Böcke, die Rinder und Schafe, die Enten, Tauben und Pfauen, die Eroten und Psychen usf.

nämlich auf Mauerwerk, in der Januariusgruft im Coem. Praetextati; auf dem gewachsenen bröcklichen Tuff ist er, wie übrigens meist auch in den pompejianischen Häusern, nur zweischichtig. Besseren Stuck weisen nur einzelne frühe Kammern auf, wie die sog. Galerie der Flavier und die Ampliatusgruft in Domitilla, die Aciliergruft in Priscilla. Im späteren dritten Jahrhundert beginnt die Arbeit nachlässig zu werden, man begnügte sich meist mit nur einer Schicht. Übrigens konzentrierte sich alle Sorgfalt auf den Malgrund, die übrigen unbemalten Wandflächen blieben oft sogar roh. Die Malereien selbst wurden auf den noch frischen Bewurf, al fresco, aufgetragen. Die Farbenskala war eher arm, selten kamen die teureren Farben zur Verwendung. In der Spätzeit verschlechterte sich die Qualität der Farben wie des Stuckes. Die Schlichtheit dieser ganzen Katakombenkunst brachte es mit sich, daß die Malereien unmittelbar auf den weißen Grund gesetzt wurden, nur ausnahmsweise auf roten oder auch gelben Grund (Rotgrund: Wilpert Taf. 15f. u. ö.); im vierten Jahrhundert kam es vor, daß der Grund nachträglich mit Farbe gestrichen wurde. Dem Malen ging die Einteilung der Fläche und die Vorzeichnung voraus, die Einteilung z. B. einer Decke durch konzentrische Kreise und Radien, mittels Schnur und Stift; sodann die Vorzeichnung der Figuren, ebenfalls mit eingeritzten Linien, später auch wohl mit dem Pinsel. Seit dem dritten Jahrhundert riß auch in diesen Dingen Nachlässigkeit ein, die Einteilung der Fläche geschah aus freier Hand nach dem Augenmaß, Fehler in der Vorzeichnung wurden nicht mehr verbessert.[1])

Besonders wichtig für die Zeitbestimmung ist das Stilistische. Die künstlerische Entwicklung bewegt sich nicht weniger auf absteigender Linie als die technische; die ältesten Malereien sind die besten, darunter ist manches, was noch den künstlerischen Geist der pompejianischen Wandmalereien atmet, so der Putto, Wilpert Taf. 5, die Vögel Taf. 12; die Blumenvase zwischen zwei Tauben auf unserem Titelbild repräsentiert die mittlere Periode der römischen Katakombenmalerei um 200. In den früheren Malereien ist noch ziemlich korrekte Zeichnung und richtige Farbengebung, die Figuren leidlich proportioniert und passend bewegt. Der Verfall tritt deutlich seit dem späteren dritten Jahrhundert in Erscheinung. Verzeichnungen häufen sich, es fehlt nicht an falschem Kolorit, der künstlerische Sinn versagt. Um den Abstand zwischen Früherem und Späterem sich anschaulich zu machen, braucht man nur Wilperts Tafeln in ihrer Folge zu durchblättern oder Darstellungen eines und desselben Gegenstandes aus früherer mit solchen aus späterer Zeit zu vergleichen, etwa eine Mutter mit Kind im Priscilla aus dem zweiten Jahrhundert, mit einer in Domitilla aus dem vierten (jene bei Wilpert Taf. 22, diese Taf. 141) oder eine Anbetende in Lucina mit denen der Vigna Massimo (jene bei de Rossi, Roma sott. I Taf. 11, diese bei Wilpert Taf. 174ff.).

Wir möchten noch zwei bezeichnende Momente hervorheben, die auch miteinander in einem gewissen Zusammenhang stehen, die symmetrische und die frontale Darstellung. Die Beziehung zwischen beiden besteht darin, daß die Mittelfigur einer symmetrischen Gruppe naturgemäß in Frontstellung, andererseits eine in Vorderansicht gegebene Figur leicht auch symmetrisch gezeichnet wird. Symmetrische Gruppen

---

[1]) Technik: Vitruv de architectura VII 3, 5—8. Plinius, nat. hist. XXXVI 176. Donner v. Richter bei W. Helbig, Wandgemälde — Campaniens 1868. Wilpert, Malereien 3. Swoboda, Röm. Quart. 1889, 145 nimmt Malerei al secco an.

waren in Flächenzeichnung und Relief von Haus aus seltener; im Profil gezeichnet traten die Figuren sich gegenüber, die zwei Parteien sowohl im Kampf- wie im Adorationsbild meist von ungleichem Gewicht, ein Sieger gegenüber einem Unterliegenden, der Gott gegenüber seinen Verehrern. Die symmetrische Gruppe hat man aus technischen Ursachen ableiten wollen, aus einem Umlegen der Schablone bei Herstellung gemusterter Gewebe; man kann auch an tektonischen Ursprung denken, an den Zwang, den ein symmetrisch geformter Rahmen auf die Komposition ausübt. Z. B. die symmetrische Gruppe einer Säule zwischen zwei aufgerichteten Tieren am mykenischen Löwentor könnte man in ihrer besonderen Ausprägung durch das Entlastungsdreieck bedingt denken, in welches das Relief komponiert ist; unter analogem Zwang des Giebeldreiecks haben sich die (als Reliefs zu betrachtenden) Giebelgruppen wie von Ägina oder von Olympia gestaltet. Aber die im Parthenon erreichte Kunstblüte hat die Starrheit der Symmetrie gelöst und durch das Gleichgewicht der Massen ersetzt. Da ist es nun merkwürdig zu sehen, wie in ihrer letzten Periode die alte Kunst in die symmetrische Kompositionsweise zurückfällt, wenn auch, wie natürlich, nicht in allen Szenen: wir nennen Daniel zwischen zwei Löwen, dies abweichend von der Erzählung mit ihren sieben Löwen; der Gute Hirt zwischen zwei, vier, sechs Schafen; die typische Orans ebenso zwischen zwei Schafen. Auch das Adorationsbild wird gelegentlich gegen alles Herkommen, nicht im Sinne der Legende, symmetrisch komponiert; in der Anbetung der Magier wird das Christkind auf dem Schoß der Mutter öfter in die Mitte gesetzt, zwischen die symmetrisch von beiden Seiten nahenden Magier. Endlich der sich schließlich zum Haupttypus der altchristlichen Malerei herausbildende erhöhte Christus im Kreis der Apostel; nur in einem frühen Neapeler Gemälde ist die Gruppe noch unsymmetrisch komponiert, nachher, und in Rom immer, symmetrisch: Christus thront in der Mitte des Halbkreises der Apostel. Nach dem Vorgang früherer Kritiker sieht Wilpert in der symmetrischen Komposition einen künstlerischen Wert, er hebt rühmend hervor, die Maler hätten die Gesetze der Symmetrie nie verletzt (S. 59). Vielmehr ist ihre Neigung zu symmetrischer Gruppierung nur Verkümmerung.

Die Frontstellung der Figuren charakterisiert die altchristliche Kunst noch auffallender. Voran sind die typisch in Vorderansicht dargestellten Betenden zu nennen, teils solche in biblischen Szenen, wie Daniel in der Löwengrube, Noah in der Arche, teils isolierte, die sog. Oranten; sie werden zugleich symmetrisch gezeichnet, beide Hände offen gehoben. Dann die Christusdarstellungen außerhalb der Heilungsgeschichten, sowohl die indirekten im Typus des Guten Hirten als auch die direkten, nämlich des erhöhten Christus, mag er stehen oder thronen. Er kommt allerdings auch in Seitenansicht vor, das ist aber örtlich bedingt; die Malerei befindet sich an der Laibung eines Nischengrabes, so daß der Christus doch aus der Nische herausschaut. Endlich die Heiligenbilder aus der Spätzeit; diese kirchlich sanktionierten Heiligen stehen in Front gereiht, durch keine Handlung belebt oder verbunden. Zu diesem Ende in Armut ist die Antike gekommen. Die Flächenzeichnung war einst ausgegangen von der Seitenansicht, höchstens die Brust wurde von vorn gegeben, beides zur Vermeidung der schwierigen Verkürzungen. Die Darstellung in Seitenansicht erlaubte auch, die Figuren ohne weiteres in Bewegung zu setzen, auch gegeneinander, sei es zu freundlichem oder feindlichem Begegnen. Erst ziemlich spät begann man, erst die Köpfe, dann auch ganze Gestalten in Vorderansicht zu drehen; die Blütezeit

des fünften und vierten Jahrhunderts erlangte die volle Freiheit, die Gestalt in jeder beliebigen Ansicht, Drehung und Wendung zu zeichnen. Aber es kam die Zeit der Erschlaffung, nicht plötzlich, nicht auf einmal, sondern hier und da kündigte sie sich an, mit am frühesten im attischen Grabrelief. In denen der Blütezeit war eine Fülle ansprechender Familiengruppen entstanden, Mann und Frau sich gegenüber, Hand in Hand gelegt, Mutter und Kind traulich vereint, Vater und Sohn, Bruder und Schwester, die Figuren immer zueinander gewandt und durch eine kleine Bewegung verbunden; allmählich wurde das Relief voller, runder herausgearbeitet, so daß die Figuren zuletzt wie Statuen in Kapellen standen, aber immer noch zu wirklichen Gruppen vereint. Dann also kam die Erschöpfung, nicht mehr wie früher komponierte man jedes Grabrelief neu, sondern man begnügte sich, im herkömmlichen Rahmen Statuen in Vorderansicht zu kopieren, zu mehreren in Front gereiht. Diese hellenistischen Grabreliefs sind, ein wenig auch in der Idee, Vorläufer der schablonenhaft gereihten Heiligen in Frontstellung (Wilpert Taf. 256. 258). Mit Schemen endigt die Antike, sie hat ihre Bahn ganz durchlaufen.[1])

Die Tracht der in den Katakomben gemalten Figuren läßt wechselnde Moden erkennen; wenn deren Zeiten bekannt sind, so kann danach in gewissen Grenzen auch die Entstehungszeit der Bilder bestimmt werden. Unter günstigen Umständen vermag die Tracht auch zu genauerer Erklärung der Bilder zu verhelfen. Es ist ein besonderes Verdienst Wilperts, diesen Gegenstand, der längst nach kritischer Untersuchung rief, ernstlich in die Hand genommen zu haben, fußend auf dem, was die Altertumswissenschaft bis dahin zur Kenntnis der antiken Tracht erforscht hatte; denn ganz ins Reine gebracht ist die Sache noch nicht.[2])

Die Männerkleidung. Bereits in der mykenischen Zeit wurde eine Art Schurz getragen, dazu kam nach Gelegenheit ein Mantel. Nachdem später völligere Bekleidung Sitte geworden war, blieb doch Schambinde und Lendentuch als Unterzeug im Gebrauch; in den Katakombenmalereien kommt es ein paarmal bei im übrigen entkleideten Personen vor, bei dem Täufer, da er im Wasser stehend tauft, und bei Daniel in der Löwengrube. Hauptbekleidungsstück war der in der nachmykenischen Zeit aus dem Orient zu den Ioniern und den übrigen Griechen gelangte Leibrock (Chiton, Tunika). Die schlichteste Form hatte keine Ärmel, der klassische Typus hatte Halbärmel, der orientalische aber lange, anschließende Ärmel (Chiton cheiridotos, tunica manicata). In der altchristlichen Kunst kommen alle diese Typen vor, den langärmeligen, den die heidnisch-griechische Kunst allen Barbaren gab, sehen wir an den Magiern, den drei babylonischen Jünglingen, dem Orpheus; schon in der vorkaiserlichen Zeit hatten ihn auch einzelne Griechen und Römer getragen, aber erst im dritten Jahrhundert der christlichen Ära bürgerte er sich bei den klassischen Völkern ein und findet sich nun in unseren Malereien auch bei Okzidentalen (Fossoren und

[1]) Hellenistische Grabreliefs: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst[2] 371 Abb. Heilige in Front: Wilpert, Malereien. Taf. 256 ff. 262.

[2]) Antike Tracht: Hermann Blümner, Lehrbuch der griech. Privataltertümer 1882, 172. Iwan Müller, Griech. Privataltertümer 1887, 395. Marquardt-Mau, Privataltertümer der Römer 1886, 550. 542. Voigt, Röm. Privataltertümer[2] 1893. Über die Anfänge vgl. jetzt Walter A. Müller, Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst 1906. Tracht der Christen: Kraus, Realencykl. II 175 (Krieg). Wilpert, die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten 1898; Malereien 63.

Oranten). Die Griechen hatten den Chiton einst in der Form des Talars übernommen, aber bald ihn gekürzt und aufgeschürzt, nur Musiker, Rosselenker, Priester und Theaterkönige behielten das lange Kleid bei; sonst waren es einzelne Narren, die sich damit auffällig machten, oder auch kluge Leute, etwa wie Floquet mit seinem großen Hut. Erst im vierten Jahrhundert der Kaiserzeit brachte der wachsende orientalische Einfluß den Talar wieder zu Ehren, so daß ihn in der Katakombenmalerei einmal sogar der Gute Hirte trägt.

Um „angezogen" zu sein, mußte der Freie über dem Leibrock den Mantel tragen, auch wenn das Wetter ein Schutzgewand nicht erforderte, gerade wie in neueren Zeiten der Herr den „Überrock". Der Mantel (Himation, Pallium, Toga) war bei allen Völkern ein oblonges Stück Zeug, wie es vom Webstuhl kam, der schottische Plaid ist nichts anderes. Griechen und Römer trugen ihn in gleicher Art (nur bekam die Toga der Römer zu irgend einer Zeit runden Zuschnitt) um Rücken und rechte Seite, um die Schulter oder unter der Achsel her, das Ende über die linke Schulter geworfen oder über den linken Unterarm gelegt (vgl. die Statuen bei Sybel, Weltgesch. d. Kunst[2] 342. 373, Marquardt-Mau 558 Fig. 2). Erst seit dem Ausgang der Republik hat sich die Toga zu ihrer bekannten Eigenart entwickelt, nämlich zu einem im Sinne der Weltbeherrscher würdevoll imponierenden, in Wahrheit barock aufgebauschten Staatskleid. Als Tracht des täglichen Lebens aber war die Toga, vollends die der Kaiserzeit, so unmöglich, daß schon vor und unter Augustus ein Widerstreben gegen sie hervortrat; man beschränkte sie auf die offiziellen Gelegenheiten, dergleichen für manche sich erst auf der Bahre fand. Der umständlichen Toga zog man bequemere Formen des Oberkleides vor. Eine Menge Bürger, denen das pompöse Tuchgebäude zu teuer sein mußte, blieb bei der schlichten Toga ihrer Väter (toga brevis, exigua). Überdies flossen in der Reichshauptstadt alle denkbaren Typen aus Ost, West und Nord zusammen, so daß man die Auswahl hatte; in der Tat nahm selbst die elegante Mode dies und jenes fremde Stück auf, daneben auch Trachten der niederen Klassen.[1])

Da war die Dalmatika, eine Art Tunika, mit kurzen aber weiten Ärmeln; ungegürtet getragen fiel sie bis über die Knie. Commodus führte sie in Rom ein, als Obergewand; im vierten Jahrhundert wurden die Ärmel noch weiter, die Ausstattung reicher. Die übrigen in Betracht kommenden Obergewänder waren Mäntel. Hier ist das Pallium der Griechen zu nennen, das schon längst einzelne Römer gelegentlich getragen hatten; übrigens ist es in den Bildern von der alten Toga kaum zu unter-

[1]) Toga: Noch Voigt, Röm. Privatalterthümer[2] 1893, 330 schreibt ihr den runden Schnitt ganz allgemein zu; aber schon aus webtechnischen Gründen muß sie ursprünglich viereckig gewesen sein; es fragt sich nur, wann und zu welchem Zweck der runde, genauer halbkreisförmige Schnitt aufkam. Posidonius ist der erste, der ihn zur sonst üblichen viereckigen Mantelform in Gegensatz stellt. Dionys von Halikarnass spricht vom Purpurmantel der römischen Könige und Triumphatoren (sie entliehen das Gewand vom kapitolinischen Juppiter), der den halbkreisförmigen Schnitt besaß, und fügt die Bemerkung hinzu, daß dergleichen Mäntel von den Römern Togen, von den Hellenen Tebennen genannt würden. Damit scheint gesagt, daß Dionys die Togen wenigstens seiner Zeit als halbkreisförmig kannte. Aber soll diese Aussage für die Königszeit beweisend sein? Und der Gott trug doch umgekehrt das Gewand des Menschen; da der Gott jährlich neue Gewänder erhielt, so gingen sie mit der Mode. Quintilian, der zwischen der alten bauschlosen Toga und ihren späteren Entwicklungsstufen bis zur stark gebauschten Toga genau unterscheidet, empfiehlt den runden Schnitt (rotundam — velim); dieser scheint also nicht selbstverständlich, nicht allgemein gewesen zu sein. Isidor endlich spricht überhaupt nur von der stark gebauschten Toga.

scheiden. Die Chlamys, ein um die linke Schulter gelegter, auf der rechten Schulter gehefteter Mantel, einst von Makedonien und Thessalien her zu den Athenern gekommen, als Reitertracht, aber auch Gott Hermes erhielt sie; ihr entspricht der römische Soldatenmantel, das Sagum und das Paludamentum. In einem trajanischen Relief trägt diese Art Mantel ein Liktor, also ein Bürgerlicher, später erscheint sie als byzantinische Hoftracht. Die Paenula (Phainoles, Phenoles), eine Decke mit Ausschnitt in der Mitte zum Durchstecken des Kopfes, so daß der übrige Stoff nach allen Seiten herabfiel; ursprünglich eine Tracht der arbeitenden Klassen bei schlechtem Wetter, wie man auch heute Fuhrleute eine Pferdedecke in gleicher Weise für den gleichen Zweck sich zurichten sieht. Und wie heutzutage elegante Jäger und Touristen Lodenmäntel dieses Typus tragen, so wurde er in der Kaiserzeit von den höheren Ständen aufgenommen, als Regen- und Reisemantel, auch vorn aufgeschnitten ganz wie die erwähnten Lodenmäntel. Endlich die Lacerna. Sie wurde um die Schultern genommen und auf der Brust geschlossen.

In der Katakombenmalerei kommt die Toga nur ein einziges Mal vor, und das erst im vierten Jahrhundert; dafür erscheint das Pallium als der eigentliche Anzug, zum Zeichen, daß die an die offizielle Toga gebundene Welt im allgemeinen nicht in den Katakomben ihre Ruhestätte suchte. Das Christentum kam nach Rom als eine Religion Fremder, und das Evangelium fand vor allem bei den niederen Ständen Aufnahme. Nach und nach sehen wir dann die vorgenannten anderen Typen des Oberkleides auch in der Katakombenmalerei erscheinen, am häufigsten Dalmatika und Paenula, beide in ihren Spielarten nach den Launen der Mode; die Chlamys begegnet nur vereinzelt, die Lacerna erst zu Ende des Altertums, um 600.

Religion und Kultus sind konservativ; wenn sie auch Neues aufnehmen, so halten sie doch das Alte fest. Als Toga und Pallium im Leben ausgespielt hatten, blieb in der Kirche doch das Pallium angesehen. Auch die religiöse Kunst ist konservativ: die einmal geschaffenen Typen blieben erhalten. Und ähnlich wie anfangs die Christen im Leben alle Heilige und im Tode alle Selige hießen, dann aber ein engerer Kreis von der Kirchenbehörde sanktionierter Heiliger und Seliger ausgesondert wurde, so sehen wir in den Malereien der Katakomben den Kreis der Palliumträger mit der Zeit enger gezogen und zuletzt, am Ende einer mehrstufigen Entwicklung, auf Idealgestalten wie Moses, wie den Christus, seine Apostel und andere sanktionierte Heilige beschränkt.[1])

Endlich aber, so ist jetzt die Auffassung der wissenschaftlichen Katholiken einschließlich Wilperts, gingen aus den Typen der antiken Gewandung diejenigen der mittelalterlichen kirchlichen Kleidung hervor. Das Pallium, das ist Wilperts Meinung, war ursprünglich der umgelegte Mantel; dann mittels Faltung (Kontabulation) streifenartig geworden, wurde es zuletzt durch einen wirklichen bloßen Streifen ersetzt, der

[1]) Heilige: Wenn z. B. in Kraus, Realencykl. I 654, gesagt wird, schon der Apostel Paulus unterscheide zwischen gewöhnlichen Christen und Heiligen, so trifft dies nicht zu. Kor. I 1, 2 stellt er nicht die „berufenen Heiligen" als einen engeren Kreis im Gegensatz zu dem weiteren Kreis „aller derer, die den Namen des Herrn anrufen", sondern den Christen der ephesischen Gemeinde erteilt er allgemein und ohne Ausnahmen zu machen das Prädikat „berufene Heilige"; sodann fügt er ihnen die Christen in weiterem geographischen Umkreise hinzu („samt allen, die den Namen unseres Herrn anrufen an jedem Orte"). Auch aus den andern, in der R.-E. angeführten Stellen lassen sich keine Vorzugsheiligen gewinnen.

ringförmig auf beide Schultern gelegt mit den Enden vorn und hinten herabhing; daraus entstand schließlich das heutige Pallium, das Zeichen der bischöflichen Gewalt. Auch Dalmatika, Paenula und Lacerna behaupteten sich im kirchlichen Gebrauch; sie wurden liturgische Gewänder, die Dalmatika in ihrer letzten und längsten Form, die Paenula ward zum Meßgewand (Planeta und Casula genannt), die Lacerna zu Cappa und Pluviale. Die Tunika wurde zur Alba.[1])

Wilpert Seite 73 sagt, das Pallium sei gleich bei seinem ersten Erscheinen in der christlichen Kunst ein Kleid der Auszeichnung und Würde, das dem einfachen Gläubigen nur gegeben werde, wenn man ihn in der Seligkeit als Orans vorführe, und auch diese Beispiele seien als Ausnahmen zu betrachten; seit dem dritten Jahrhundert bilde es, zusammen mit der Tunika und den Sandalen, die den „heiligen Gestalten" eigentümliche Tracht. Der Satz bedarf der Berichtigung, mindestens der Einschränkung. Das Pallium konnte von Haus aus nur in dem Sinne eine auszeichnende Bedeutung haben und eine gewisse höhere Würde verleihen, als es eine Tracht der Freien war, den Unfreien verboten. Man begreift, daß die Beamten der christlichen Gemeinden darauf hielten, immer „angezogen" zu erscheinen. Aber mehr lag nicht darin. Was in der Katakombenmalerei Erklärung verlangt, ist nicht so sehr das Auftreten des Palliums, als das der bloßen Tunika, gegürtet oder ungegürtet. Wenn man in einem frühen Gemälde zwei Selige so gekleidet beim Mahle sitzen sieht, so läge es nahe, dabei an die zum Gebrauch beim Gelage eingeführte bequeme vestis cenatoria (synthesis) zu denken; aber diese Erklärung versagt bei Oranten wie bei Noah. Sollte ein moderner Beschauer auf das Totenhemd verfallen, so müßte er erinnert werden, daß die Alten, auch die Christen, „angezogen" bestattet wurden. Dies gilt freilich nur für diejenigen, welche einen vollständigen Anzug besaßen, oder denen er zustand, den Freien. Könnte der Typus ursprünglich für verstorbene christliche Sklaven geschaffen sein? Oder ist irgendwo gesagt, daß die Seligen im Himmel oder im Paradies nur die Tunika trugen?

Die Frauentracht. Das Kleid (Chiton, Tunika, mit Ärmeln Stola) erscheint in der Katakombenmalerei anfangs ohne Ärmel, dann mit Halbärmeln, oder, und dies schon früh und bald überwiegend, mit langen, engen Ärmeln. Bei Oranten ist die Tunika meist ungegürtet. Seit dem dritten Jahrhundert tragen die Frauen vorzugsweise die Dalmatika, die bis an die Knöchel herabreicht; im vierten wird das Gewand langfallend gemalt, und die Ärmel nehmen an Breite noch zu. Die Dalmatika wirkte auf die Tunika zurück, deren Ärmel auch breiter wurden. Der Mantel (Himation, Palla) wurde von den Frauen ähnlich wie von den Männern getragen, um die rechte Seite, die Enden über die linke Schulter gelegt. Etwaige Verhüllung des Haupthaars wird nach alter klassischer Weise entweder durch Heraufziehen des Mantels über den Hinterkopf und Scheitel bewirkt oder durch einen Schleier; einen solchen trägt in altklassischer Kunst z. B. die Hegeso auf ihrem Grabstein vor dem Dipylon zu Athen (Sybel, Weltgesch. d. Kunst [2]245), in den Katakombenmalereien die Madonna in Priscilla, eine Orans und die Veneranda, letztere mit Spitzenhaube

[1]) Kirchliche Kleidung: Ohne hier auf das Thema eingehen zu dürfen, verweisen wir, als auf andere Versuche, beispielshalber außer auf Kraus, Realencykl. unter Kleidung, auf Marquardt-Mau 564 oben, und Petersen, Röm. Mitteilungen 1897, 325, wo Wüscher-Becchi und Grisar genannt werden.

unter dem Schleier (Wilpert Taf. 22. 88. 213; über Spitzen in der Spätantike vgl. Al. Riegl in Br. Buchers Gesch. d. techn. Künste III 1893, 385).

Gewandverzierungen. Die Tunika, beider Geschlechter, konnte mit allerlei Verzierungen versehen sein, die auf- oder eingesetzt waren. Hauptmotiv waren zwei vertikale Purpurstreifen, schmal oder breit. In der Katakombenmalerei kommen nur schmalgestreifte Tuniken vor (tunicae angusticlaviae), nicht so sehr als das Standesabzeichen der römischen Ritter, sondern im ursprünglichen, nur dekorativen Gebrauch; auch an Noah, Daniel, Moses und dem Guten Hirten sehen wir die Streifen. Seit dem vierten Jahrhundert werden sie bei Christus und den Aposteln breiter; daneben erscheinen kürzere, aber in vermehrter Zahl (lora). Seit dem dritten Jahrhundert kamen Borten am Hals, unterem Saum und Ärmeln hinzu, sowie eingesetzte runde Purpurflecke (segmenta; in der Archäologie wurden sie eine Zeitlang irrig calliculae genannt, das sind aber Schuhe, nach einigen caligulae, nach anderen galliculae). Das Pallium erhielt seit dem dritten Jahrhundert viereckige Segmente, kurze Streifen, gleichschenkelige Kreuze und Henkelkreuze, häufig griechische Buchstaben oder buchstabenähnliche Ornamente. Die Chlamys bekommt im fünften Jahrhundert den großen viereckigen Einsatz (tabula *ταβλίον*). Im vierten Jahrhundert treten Schmucksachen an den Frauen auf, Halsketten und Ohrringe; auch die breiten Streifen der Frauendalmatika werden mit Stickereien bedeckt (Wilpert Taf. 174).

Fußbekleidung fehlt nur bei ganz oder annähernd unbekleideten Gestalten, außerdem bei bekleideten in frühen Malereien, die nicht alle Einzelheiten angeben. Wie zur Toga der Schuh, so gehörte zum Pallium die Sandale, sie bildet daher die Hauptfußtracht in der Katakombenmalerei. Die Frauen aber tragen Schuhe. Eine Art ausgeschnittenen Halbschuh, den compagus, tragen, frühestens um 600 gemalt, die Bischöfe am Grabe des h. Cornelius und ein Heiliger in Ponzian (Wilpert Taf. 256. 258).

Bei den Männern ist die Barttracht zu beachten. Von Alexander dem Großen bis Trajan herrschte die Sitte des Rasierens vor. Da die Anfänge der altchristlichen Kunst bis in die Zeit der flavischen Kaiser zurückreicht, so entsprach es dem damals zwar nicht ausschließlich aber vorwiegend geübten Brauch, wenn in den Katakomben die Männer typisch bartlos gemalt wurden. Man hat nach besonderen Gründen dieser Bartlosigkeit gesucht. Sie eigne den Seligen im Himmel, weil da die Trauer keinen Platz habe, der Bart aber deute Trauer an. Eher könnte sie als Zeichen von Jugend aufgefaßt werden: wie die Götter im Himmel sich ewiger Jugend erfreuen, wie Herakles bei seinem Eintritt in den Himmel mit der Jugend selbst, mit Hebe, sich vermählte, so könnte die Jugendlichkeit der Gestalten auf ihre Seligkeit deuten; Wilpert denkt bei dem bartlosen Christus an die „ewige Jugend des Gottmenschen". Nachdem nun in der Zeit, da man sich rasierte, der Typus einmal geschaffen war, bedurfte es keiner besonderen kirchlichen Autorität, um ihm längere Geltung zu verschaffen, vollends wenn ein Nebengedanke im Spiele war von der Art der eben erwähnten. Ganz ausschließlich aber hat sich die Bartlosigkeit nicht behauptet. Hadrian machte den Bart wieder hof- und gesellschaftsfähig, und seit seiner Zeit treten vereinzelt auch in den Katakomben wieder Bärtige auf, mit dem vierten Jahrhundert werden sie häufiger; von einer problematischen Figur abgesehen, sind es von Anfang an würdigere Personen, die im Bartschmuck erscheinen, Moses, Abraham, Christus, einzelne Apostel. Darf man annehmen, daß auch hier die Mode den Typus begründete,

so würde der Bart während des zweiten und dritten Jahrhunderts seine alte Autorität so weit wieder gewonnen haben, daß sie sich auch in der Zeit des wiedereingeführten Rasiermessers behauptete; denn nach einigen vereinzelten Vorläufern erhob Konstantin das glatte Kinn neuerdings zur Regel, nur Julian macht eine bedeutsame Ausnahme (wenn die kapitolinische Büste mit der Inschrift Janus impeator wirklich den Kaiser meinen sollte, so hätte der Bildhauer, der ihn zu gestalten hatte, einen bärtigen Kopf des fünften Jahrhunderts zugrunde gelegt).[1])

An den Frauenköpfen ist die Haartracht nicht immer deutlich charakterisiert; unverkennbar aber zeigen die Malereien im dritten Jahrhundert eine damals neue Frisur, das gescheitelte Haar hinter den Ohren in einem tiefhängenden Bogen rückwärts und das Ende geflochten auf den Scheitel geführt (vgl. unsere Abbildung S. 140 und Wilpert Taf. 61 und weiterhin). Gewelltes Haar ähnlich der Gemahlin des Septimius Severus trägt Dionysas in der Malerei unserer Farbtafel IV (Wilpert Taf. 110f.)[2])

Der Nimbus, ein den Kopf umgebender Lichtschein in eine Kreislinie eingeschlossen, ursprünglich den Lichtgöttern eignend, danach freigebiger ausgeteilt (die Etrusker gaben ihn gelegentlich sogar ihrem, in dem gemeinten Falle recht teufelhaft gezeichneten Tod), drang auch in die Katakombenmalerei langsam ein, zuerst an heidnischen Köpfen; im vierten Jahrhundert wurde er Attribut des Christus, erst gegen 500 bekamen die „Heiligen" den Heiligenschein, infolgedessen der Nimbus des Christus zum Kreuznimbus differenziert wurde.[3])

System und Idee der Deckenmalerei.

Einheitliche Ausmalung des ganzen Raumes findet sich nur in Kammern. Da ist alsdann zu unterscheiden zwischen den Decken und den Wänden; selbstverständlich wurden die Decken immer zuerst gemalt, danach die Wände. In vielen Fällen beschränkt sich die Dekoration der Kammer auf die Deckenmalerei; nicht immer wurden die Wände im ganzen bemalt, meist nur einzelne Wandgräber mit ihrer nächsten Umgebung. Das ist dann Grabmalerei im engeren Sinn, solche die sich auf das einzelne Grab beschränkt.

Soweit nicht Gräbertechnik und Totenkultus eigene Anordnungen nötig machen, wird die Gruft gern als Haus des Toten behandelt, die Ausschmückung der Grabkammern, der christlichen wie der heidnischen, schloß sich mit Vorliebe derjenigen des Hauses an.

Zuerst also die Decken. Da sind verschiedene Typen zu unterscheiden. Voran stellen wir die gewölbte Decke mit Stuckverzierung; hier kommt nur das Kreuzgewölbe in Betracht. Entsprechend dessen Gliederung ist auch die Verzierung ein-

[1]) Julian: Helbig, Führer durch die röm. Museen [2]I 316 n. 82. Bernoulli, Röm. Ikonographie II III 247.

[2]) Frisur: Bernoulli, Röm. Ikonogr. II III 1894. 138 Taf. 43 (Otacilia?), Taf. 47 (Etruscilla?), Münztafel IV n. 3. 6. 7. 13.

[3]) Nimbus: Stephani, Nimbus und Strahlenkranz (Acad. Petersb. mém. IX) 1859. Dieterich, Nekyia 1893, 40ff. Etruskischer Todesdämon: Mon. d. instit. IX 1870 Taf. 14b. Vgl. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 220.

geteilt: im Zentrum und Zenith des Ganzen zeichnet sich das flache Scheitelfeld aus, daran schließen sich nach den Wänden hin die vier Gewölbkappen; zwischen diesen Kappen, mit den diagonalen Gewölbgraten zusammenfallend, erstrecken sich nach den Ecken hin vier Zwickelfelder. Die Grenzen der Felder sind durch Stuckleisten oder durch ornamentale Linien und Bänder bezeichnet; figürliche Darstellungen füllen die Felder selbst. Ein gutes Beispiel ist die Decke eines heidnischen Kammergrabes an der Via Latina, ausgeführt im späteren zweiten Jahrhundert in einer Kombination von Stuck und Malerei. Im Scheitelfeld sieht man einen auf einem Adler Sitzenden, es ist Juppiter, oder der Verstorbene im Typus des Gottes, der sonst freilich den Kaisern vorbehalten blieb; es scheint damit die Himmelfahrt des Verstorbenen irgendwie angedeutet. Die vier Kappenfelder bringen heroische Szenen: der Tür gegenüber das Urteil des Paris, dann rechtsherum die Werbung des Admet um Alkestis, Priamos die Leiche Hektors auslösend, Herakles im Kreis von Göttern musizierend, doch wohl im Olymp — mindestens dies Bild deutet auf Seligkeit, sinnvoll scheinen alle vier gewählt. Die Grate schmücken jagende Kentauren, die Zwischenräume kleine Landschaften, ferner Stilleben mit pickenden Vögeln, schwebende und tanzende Gestalten, allerlei Fabeltiere; vor den Gratanfängen stehen die vier Jahreszeiten als Mädchenfiguren in hohem Relief. — Anders die Malerei an der flachen Decke eines pompejanischen Zimmers. Dieser Plafond ist leicht aufgebaut, ein Netz von graziös hingeworfenen Linien in zentrierter Anordnung. Es ist die Fortsetzung der leichten Strukturen, wie sie im obersten Teil der Wände gemalt wurden; das wächst an die Decke hinauf und fügt sich zu einer Art luftiger Laube, gebildet aus Linien und leichtesten Zweigen oder Girlanden, belebt von verschiedenen Fabelwesen, schwebenden Amoretten und flatternden oder an Früchten pickenden Vögelchen. — In einem Hause auf dem Caelius wurde eine Decke gefunden, die Bellori veröffentlicht hat und Wilpert wiederholt. Das lineare System wird hauptsächlich durch Blätterschnüre gebildet. Im runden Scheitelfeld halten zwei Putten einen Handspiegel, in den Kappenbildern sind andere Putten in vier verschiedenen Szenen mit Girlanden beschäftigt: sie pflücken Blumen in einen Korb, sie tragen gefüllte Körbe fort, winden Girlanden und verkaufen sie. In den vier Ecken stehen nimbierte Köpfe, wohl Jahreszeiten, in Blattkelchen, aus denen auch die systembildenden Blattschnüre hervorgehen.[1])

In den Katakomben sind die Decken im allgemeinen flach, oder auch haben sie die Form sehr verflachter Tonnengewölbe. Formte man sie im Typus des Kreuzgewölbes, so vermied man auch hier starke Wölbungen und scharfe Grate, letztere glich man nach dem Mittelfeld zu ab, um ihm breiteren Raum zu schaffen; nur im vierten Jahrhundert hat man einige Male die Grate in voller Schärfe stehen lassen (unsere Abbildung Seite 154). Die christlichen Decken sind alle gemalt; daher, und weil die Flachdecke vorherrscht, war es natürlich, das vorgeschilderte Laubenmotiv zugrunde zu legen. Weil aber die Plafonds tatsächlich nicht Balkendecken sind, sondern aus dem Fels gebildet und zwar oft genug in Gewölbeform, so mußte auch das andere Motiv der Stuckdecke zur Geltung kommen, dies um so mehr, als im oberirdischen heidnischen Grabbau die Wölbdecke dominierte. Aber es war immer nur

[1]) Via Latina: Petersen, Annali dell' instituto 1861, 190 zu Mon. VI 49. Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen, Farbtafel 7. Ronczewski, Gewölbeschmuck im röm. Altertum 1903, 29 Taf. 17. 18. — Pompeji: Presuhn, Pompejanische Wanddekorationen 1877, 37 Taf. 13. — Caelius: Bellori, Picturae antiquae 64. Wilpert, Mal. 57 Fig. 2.

der Typus der Stuckdecke, nicht wirklich in Stuck ausgeführt, sondern in Malerei imitiert, vielmehr bloß als Motiv verwertet; die in der Stuckverzierung beliebten starken Rahmen verflachen in der Malerei zu trennenden und rahmenden Bändern. Sehr bald sind dann beide Motive, des stuckierten Gewölbes und der Laube, auch miteinander verwebt worden.[1])

Wir betrachten zuerst zwei Plafonds der Katakomben von San Giovanni dei poveri zu Neapel, beide aus der Frühzeit, dem Anfang des zweiten Jahrhunderts.

Das System der Decke in der ersten Katakombe ist ein gemischtes: ein Netz von konzentrischen Kreisen und Radien, die Linien aber nicht gebildet aus dünnen Stäben und feinen Girlanden, sondern aus Bändern, die sich mannigfach verschlingen; zwischen eingestreut und eingespannt sind leichte Zweige. In die Eckfelder hat man Fruchtvasen gestellt von Vögelchen umflattert, in andere Felder allerlei Getier, Vierfüßler, Seewesen und Vögel; im innersten Ring (im Scheitelfeld) zwei fliegende Vögelchen, die tragen eine Girlande mit den Schnäbeln. Da ist alles und alles antik und vom Heidnischen in nichts verschieden, die Vögelchen, die Seetiere, die bacchischen Böcke und Panther; es ist nichts spezifisch Christliches zu finden; so daß man schon vermutet hat, ein ursprünglich heidnisches Kammergrab sei nachträglich in christlichen Besitz übergegangen.

Nun die Decken in den römischen Katakomben. Wir nehmen die selteneren Reminiszenzen an Stuckdecken vorweg; sie sind kenntlich an den die Bildfelder einrahmenden breiten Bändern. Es fällt hier eine Vorliebe für achteckige Scheitelfelder auf; die acht Nebenfelder erscheinen teils differenziert in Kappen und Zwickel, teils aber gleichartig gebildet, in Trapezform oder als Lünetten; als ob der Typus in achtseitigen Räumen mit Kloster- oder Kuppelgewölben entstanden und von dort auf die Katakombendecken übertragen sei. In einer Decke umringen das Zentralfeld zehn Nebenfelder, fünf figurierte, fünf mit Pfauen aus Ranken. Es muß übrigens bemerkt werden, daß diese Decken mit breiten Bildrahmen von den leichter gezeichneten sich nicht ganz scharf scheiden lassen.[2]) — Der Plafond dagegen aus der zweiten Neapeler Katakombe kombiniert in anderer Weise architektonische Elemente mit dem Laubenmotiv, da gibt's Ranken und Blumengewinde mit belebenden Vögeln, hier und da verteilten Fruchtschalen oder hängenden Trauben, ferner Seetieren, den bacchischen Panthern, Böcken, Masken und apollinischen Greifen; in den Ecken des Scheitelfeldes schweben girlandentragende Amorettenpaare im Wechsel mit ebenso angeordneten Psychen — kaum daß ich Bacchus den herrlichen habe, kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe —, im Zenith aber schwebt Nike, Viktoria, mit dem Palmzweig, hier der Sieg über den Tod; in die Kappenfelder endlich sind Stilleben eingeordnet, über jedem aber ein spezifisch christliches Figurenbild, diese mithin analog den heroischen Szenen in den Kappenfeldern des Mausoleums an der Via Latina. Übrigens findet sich auch dort eine Viktoria mit Palmzeig und zwar auch an hervorragender Stelle, wenn nicht im Scheitelbild, so doch an der Fondwand, auf welche der Blick des Eintretenden zuerst fällt.[3])

[1]) Grate stehen gelassen Wilpert Taf. 168. 171. 210. Zu der Banddekoration vgl. z. B. Ronczewski, Gewölbeschmuck Taf. 24.

[2]) Wilpert Taf. 55 (dazu Garr. Storia II Taf. 25, unsere Abbildung S. 155) 131. 151. 171. 196.

[3]) Neapel: V. Schultze, Katakomben von San Gennaro Taf. 4. 5.

Decke im Coemeterium maius. Guter Hirt, Orans, Jonas, Moses, Adam und Eva.

Die anderen, aus leichteren Linien nebst eingewobenen Zweigen und Blätterschnüren, laubenartig konstruierten Decken bilden das Scheitelfeld bald viereckig, bald rund oder auch einmal oktogon. Sinnvoll, in unverkennbarer Absicht, zeichnen die Linien im Scheitelfeld ein paarmal ein gleichschenkliges Kreuz, auf dessen Mitte das Zenithbild gelegt ist, Christus als Hirt; wie bemerkt, wohl das früheste Vorkommen des Kreuzes in der christlichen Kunst (unsere Farbtafel III).[1] Die Kappenfelder, trapez- oder halbkreisförmig, dienen zur Aufnahme figürlicher Szenen. Die Zwickel, als schmälere und höhere Felder, eignen sich mehr für Einzelfiguren, wie Eroten, Pfauen, Oranten; enger mit dem Ornament verbunden erscheinen diese Figuren gern auf ornamentalen Blumen oder symmetrischen Rankengruppen stehend. Oft

[1]) Wilpert Taf. 25. 38.

Decke in Domitilla. Orpheus, Daniel, Lazarus, David, Moses.

bleibt noch ein Eckstück unter jeder Zwickelfigur übrig, das mit einem Vögelchen gefüllt ist, später einem Schaf oder anderem Tier.

Als Embleme zeigen die frühesten Decken, Wilpert Taf. 2. 3. 4, Eroten und Vögelchen, Blumen und Fruchtvasen; 9 tritt Christus als Hirt in die zentrale Stelle, der Pfau in Nebenräume, 24. 25 (unsere Farbtafel III) erscheinen Gestalten von Seligen, 55 und 56 figürliche Szenen. Taf. 61 bringt das Normalsystem: zentral der Hirt, in den vier Kappenfeldern Jonasszenen, in den Zwickeln Oranten, zwei männliche diagonal sich gegenüber und weibliche auf den zwei andern Graten. Mehr ausnahmsweise treten 72 die Oranten in die Kappen, Tauben rücken dafür wieder in die Zwickel vor. Taf. 75 nimmt der thronende Christus die Zenithstelle ein, in den Nebenfeldern kehren die Seligen wieder, acht wie auf Taf. 24, die Hälfte in Tunika, die Hälfte im Mantel, erstere nun aber zwischen je zwei Schafen. Kleinere Decken begnügen sich mit einem abgekürzten System, in zunehmend flüchtiger bis zu roher Ausführung.[1])

[1]) Wilpert Taf. 35. 37. 56. 67. 128. 221.

Mehrere Decken nehmen eine Sonderstellung ein, wir werden sie geeigneten Ortes besprechen (die Reben der Flaviergalerie und der Cappella greca, die Wölbdecke der Cappella quadrata, die Decke des Cubiculum Oceani). Im ganzen sind vierzig Decken in Wilperts Malereien wiedergegeben, außerdem sehe man seine Monographien „Fractio panis“ und „Cyklus christologischer Gemälde“ nach.

Die Decke, welche sich über dem Raume spannt oder wölbt, ist der Himmel. Diese naheliegende Idee hatten schon die alten Ägypter ihren Plafondmalereien zugrunde gelegt; sie belebten das blaue Feld mit Sternen oder schwebenden Vögeln. In der klassischen dekorativen Malerei wurde die Decke licht gehalten, wir sahen ihr Liniensystem leicht aufgebaut, von Zweigen, Blätterschnüren, Kränzen durchflochten, eine Art Laube, Vögel flattern, Eroten und Psychen schweben darin. Wenn in deren Stellen dann die christlichen Gestalten treten, die Seligen, und in den höchsten Kreis der erhöhte Christus, so schaut, wer in der Kammer steht, unmittelbar in den Himmel der Christen hinein.[1])

System der Wandverzierung. Ausblicke.

Sodann die Wände. Architektonische Gestaltung der christlichen Grabkammern kam erst unter Diocletian auf; es handelt sich hauptsächlich um Dreiviertelsäulen als Stützen von Gewölben und Bögen, man schnitt sie aus dem gewachsenen Tuff, verputzte und tünchte sie. Solche Säulen kamen als scheinbare Träger der Wölbdecke in die vier Ecken des Raumes zu stehen; in Doppelkammern, den sogenannten Katakombenkirchen, tragen zwei sich gegenüberstehende Dreiviertelsäulen den trennenden Gurtbogen. Auch die vorderen Kanten der Arkosoliennische wurden bisweilen als Dreiviertelsäulen ausgearbeitet, wo sie dann wieder als Stützen des Bogens erscheinen.[2])

Soweit die Kammern sonst als solche Verzierung erhielten, war diese gemalt, im Sinne der in der Kaiserzeit üblichen Wanddekoration. Die Wandverzierung der Innenräume war von Haus aus textil; im Keime, dem Zelt oder der geflochtenen Hütte, war der textile Charakter schon in der Struktur gegeben, und auch die gemauerte Wand behängte man mit Teppichen (eigentlichen Tapeten, noch nicht mit papierenen Surrogaten). Trat dafür Wandbemalung oder Reliefschmuck ein, so blieb man formal beim textilen Motiv, in welchem ja auch Figürliches mit eingeschlossen war; dahin gehört die altägyptische und babylonische Wandverzierung, wie auch die der kretisch-mykenischen Kultur in Griechenland. Auf dieser Basis entwickelte sich sodann die klassisch-griechische Wandmalerei, gipfelnd in Polygnot. Wie aber Agatharch das Haus des Alkibiades ausgemalt hat, ob noch im Teppichstil oder bereits im architektonischen, das wissen wir nicht; letzteres hätte gerade dem Agatharch nahe

[1]) Ägypter: Prisse, Histoire de l'art égypt. I Taf. 35. Borchardt, Ägypt. Zeitschrift 1897, 54.

[2]) Doppelkammer im Coem. maius (sog. Ostrianum): Marchi Taf. 35. Kraus, Gesch. I 260 Fig. 205. Marucchi, Guide 276.

Regio XII: de Rossi, R. S. III 232 m. Bild; 258; 269 (Datierung aus Inschriften); Plan Taf. 42/45.

Grab des Fossor Diogenes Wilpert Taf. 180.

Böttchergruft: eb. Taf. 202. Orpheusarcosol Taf. 229.

liegen müssen, den wir als den ersten Theatermaler kennen: er hatte dem Äschylus die Szene gemalt. Das war also der Hintergrund für das Spiel, Architektur, nach Umständen weniger oder mehr Landschaft. Wenn Agatharch, erfüllt von dieser neuen, reichen Aufgabe, seine Skenographie der Innendekoration zugrunde legte, so hat diese schon im fünften Jahrhundert architektonischen Charakter erhalten bei fortdauernder Ausführung in Flächenmalerei. Eine neue Befruchtung aber erfuhr der architektonische Stil im vierten Jahrhundert von seiten des Palastbaues selbst. Schon in der kretisch-mykenischen Zeit, derselben, die im künstlerischen Bilde der „Heroenzeit" verklärt ward, spielte die Säule eine wichtige Rolle, in den Hallen, um den Hof wie im Innern des Megaron. Dann, in der frühklassischen Zeit, zeigen attische Vasenbilder und bemalte Terrakottatafeln die Vorhallen und Säulenhöfe der Aristokratenhäuser; das Peristyl eines solchen gibt die Szenerie ab für Platons Dialog Protagoras. Ein neuer Ton aber wurde im Palastbau jetzt angeschlagen durch Verbindung materieller Pracht mit griechischem Geist, griechischer Form, auf der Schwelle von Griechenland und Asien; König Maussolos von Halikarnass schmückte seinen Palast, der nach uraltem Herkommen als Ziegelrohbau aufgeführt war, auf das kostbarste; die Wandflächen wurden mit spiegelndem Marmorstuck verkleidet, alle Zierglieder, also wohl Säulen, Pilaster, Gebälk, aus prokonnesischem Marmor hergestellt. Architektonisch gegliedert waren wohl auch die Wandflächen; ob der Stuck durchweg ein und dieselbe Marmorart nachahmte, etwa auch den prokonnesischen, oder ein Getäfel aus verschiedenfarbigen Marmorplatten, das muß dahingestellt bleiben. Kein Zweifel aber, daß dies neue System, immer reicher sich entwickelnd, auch den Stuck nach Laune durch echten Marmor ersetzend, dasjenige der Diadochen und der späteren Fürsten wurde. Und so stehen wir vor der hellenistisch-römischen Wandverzierung.[1])

Die Tapezierkunst hat gerade in der frühhellenistischen Zeit ihre genialsten Schöpfungen hervorgebracht in den Prachtzelten Alexanders und des Ptolemäos Philadelphos; das hätte sie aber nicht vermocht, wenn sie nicht in den Palästen und Tempeln beschäftigt und geübt worden wäre. Und wir dürfen voraussetzen, daß der textile Stil auch aus der Wandmalerei nie ganz verschwand; in der Tat finden sich einzelne pompejanische Wände sogar mit richtigen Tapetenmustern bemalt. Doch der architektonische Stil herrschte weitaus, in der Hauptsache ausschließlich. Ein wichtiges Denkmal aus der Diadochenzeit ist die oben Seite 105 erwähnte Gruft zu Sidi-Gaber bei Alexandria, bestehend aus Saal und Kammer. Hier finden sich bereits die Elemente der typischen Wandteilung, Sockel, Mittelwand, Oberwand. Im Sockel tritt schon das abhebende Schwarz auf; daneben aber erscheinen geäderte Marmortafeln in Malerei nachgeahmt, also das Motiv aus dem halikarnasischen Palast. Die Mittelwand ist kräftig rot, die Oberwand dagegen lichtblau getönt wie der Himmel; die Kammer ist geradezu wie eine Art Laube oder Veranda behandelt, zwischen Eckpfeilern, und wie von einem Epistyl hängend schweben gebänderte Girlanden in der blauen Luft. Neben die Malerei aber stellen sich plastisch gebildete Architekturformen: der Sturz des breiten Durchgangs vom Vorsaal zur Kammer ruht auf dorischen Dreiviertelsäulen, und die Mittelwand ist durch eine profilierte plastische Leiste abge-

[1]) Agatharch: Studniczka, Tropaeum Trajani 67. — Maussolos: Vitruv II 8, 10. Plinius gibt statt dessen Marmortäfelung an; man sollte allerdings meinen, daß diese der Stuckimitation vorangegangen wäre.

schlossen. Das Verfahren der plastischen Darstellung von Architekturformen in Stuck als Surrogat für Marmor, und zwar für die ganze Wanddekoration, hat sich im Laufe des dritten Jahrhunderts die allgemeine Gunst erobert, Proben erhielten sich in Pergamon und Pompeji (Maus „erster Stil“).[1])

Das erste Jahrhundert vor Christus aber kehrte zur Flächenmalerei zurück, blieb jedoch bei den architektonischen Motiven (zweiter bis vierter Stil). Als ob man nicht im engen, dunklen Zimmer sich befinde, sondern in einem weiten, lichten Hof; wenn es auch nur eine Art Anpassung des Hoftyps auf das Zimmer war. Die Wand erhielt unten einen Sockel und in Zweidrittelhöhe ein Gesims (an Stelle des alten Wandbortes); auf dem Gesims ließ man Vögel sich niederlassen, dekorative Geräte oder Figuren wie von freier Luft sich abheben, oder es ragen Baulichkeiten hinter dem Gesims in die Luft, alles nur leicht hingemalt. Pilaster oder Halbsäulen zerlegten die Wandfläche in Felder, umlaufende Hallen wurden dem Auge vorgetäuscht, man steht wie inmitten eines Peristyls. Hauptprinzip dieser Architekturmalerei war scheinbare Erweiterung des Raumes und Auflösung, Belebung der Flächen. Man ordnete Durchblicke an wie ins Freie draußen, als ob man durch Fenster in freie Natur hinausblicke, in lichte Auen oder schattige Haine mit Bächen und Brücken, besetzt mit ländlichen Heiligtümern. Da ist auch Staffage, Enten im Bach, Hirsche im Wald oder grasende Kühe, weidende Schafe; auch Menschen treten auf, Hirten und Jäger, oder bedeutsamere Personen, Heroen und Götter, beliebte Szenen aus der Helden- und Göttersage werden vorgeführt. Das ist der Ort, der Ursprung und der Sinn der berühmten pompejanischen Wandgemälde. Wie sehr man im Altertum Ausblicke aus dem Zimmer ins Freie zu schätzen wußte, lehrt außer einigen glücklichen Fensteranlagen in erhaltenen Häusern eine Stelle des Vitruv, wo er den „Kyzikenischen Saal“ beschreibt; er faßte zwei Triklinien und gab Ausblick nach drei Seiten, durch die Flügeltür in der Front und durch zweiflügelige Fenster links und rechts, so daß man, sagt Vitruv, von den Lagern aus durch die Fensteröffnungen ins Grüne blickte. Die vorgeschilderten Scheinfenster freilich konnten die Idee weder ganz rein herausbringen noch auf die Dauer rein festhalten; die architektonisch gedachten Fensterumrahmungen flauten zu rahmenden Ornamenten ab. Die Maler der Füllungen lernten früh mit Reminiszenzen an bekannte Gemälde arbeiten; mit dem Erinnerungsbild an Tafelgemälde mischte sich dann leicht das an Tischlerrahmen ein, und so entstanden allerlei Zwitter zwischen Fensteridee und Tafelbildidee. Schließlich blieb dekorative Wirkung der Endzweck.[2])

---

[1]) Prachtzelte: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst 1903, 320. Studniczka, Tropaeum Trajani 1904, 62, 137. Sidi-Gaber: H. Thiersch, zwei antike Grabanlagen bei Alexandria 1904. Pompeji: Mau, Gesch. d. dekorat. Wandmalerei zu Pompeji 1882; ders. Pompeji 1900, 446.

[2]) Durchblicke: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst 1888, 364; dass. 1903, 397 Taf. 3, Petersen, Röm. Mitt. 1894, 217, 2; 1903, 87; 1904, 157, Robert, Votivgemälde eines Apobaten 1895, 6 gegen Mau, Geschichte 169; Röm. Mitt. 1902, 178. 222, Helbig, Führer durch die Sammlungen Roms II 1899, 222. Das Schattieren der in der Wirklichkeit belichteten Fensterbänke und Laibungen hat nur malerischen Zweck, es soll den Rahmen von der lichtern Fernsicht lösen. Daß die vortretenden Säulen auf Sockeln stehen, daß die Hallen unten weniger scheinbare Tiefe haben als oben, daß die vorkommenden Wandöffnungen unterwärts geschlossen werden, dient alles der Illusion; auch bei den Theaterkulissen ist die untere Partie der schwache Punkt. Das Hineinmalen von Kassetten unter dem Prostasisgebälk soll der Prostasis Tiefe geben; sie setzen ganz natürlich unter dem Gebälk ein, ungeachtet des Widerspruchs zum Fenster. Diese Spiele der Phantasie muß man nicht pressen; es genügt, daß sie wirken. — Oecus cyzicenus: Vitruv VI 6.

Leider besitzen wir nicht viele Innendekorationen heidnischer Mausoleen der Kaiserzeit; das wenige Erhaltene, wie die Gräber an der Via Latina, oder auch die Columbarien, zeigt, daß die Dekoration mit derjenigen der Häuser übereinstimmte, soweit eben nicht die Erfordernisse der jeweiligen Grabanlage Abweichungen nötig machten. Dasselbe gilt für die Katakomben. Öfter bemerkt man einen Sockel, dessen Dekor Inkrustiernng mit umrahmten Marmortafeln nachahmt; nicht ganz so oft findet sich architektonische Gliederung der Mittelwand meist im typischen Dreifelderschema mit Zwischenfeldern in schmalem Hochformat, öfter wiederum die stilgemäße Anordnung der Oberwand. In der Capella greca ist die nicht hohe, gerade Wand in der Weise der Sockel mit marmorierten Tafeln in Rahmen bemalt, die unmittelbar darüber aufsetzenden Bögen tragen reiche Ranken, das übrige hat figürliche Darstellungen. Am vollständigsten und durchgebildesten erscheint die architektonische Wandverzierung im Cubiculum Ampliati: über einem leergelassenen unteren Sockel die Zone der eingerahmten Tafeln, darüber die Hauptzone, drei Tierstücke in Rahmen, getrennt durch die charakteristische Säulenarchitektur in schmalem Hochformat; auf den Gebälken ruht ein durchlaufender Kassettenstreif. In der „Bäckergruft" ist am Sockel künstliches opus sectile nachgeahmt. Meist begnügt man sich mit Andeutung der Disposition in linearem Schema. In Kammern, deren Wände mit Fachgräbern besetzt sind, ist der schmale Wandstreifen zwischen den Gräbern einer Wand und der nächsten Kammerecke ein paarmal mit einem hohen Kandelaber verziert, dergleichen auch in der pompejanischen Wanddekoration zur Verzierung der schmalen Zwischenfelder eine Rolle spielen; sonst stehen nur die Oberwände über den je obersten Fachgräbern und die Eingangswände für die typische Verzierung offen.[1])

Jene fensterartig ausgebildeten Durchblicke täuschten dem Auge Ausblicke aus dem Zimmer ins Freie vor. Auch nachdem die ursprünglich architektonisch gemeinten Fensterumrahmungen zu rahmenden Ornamenten eingetrocknet waren, und wenn die ganze, nun abgeblaßte Fensteridee der Nachahmung eines in die Wand eingesetzten Tafelbildes gewichen war, blieb es inhaltlich und dem Gehalte nach für den immer sentimentalen Beschauer ein Ausblick, sei es auf heitere, ländliche Natur oder auf dramatische Szenen des tragischen Stils. Das ist ja der Zweck alles bedeutenden Wandschmuckes, über seine dekorative Absicht hinaus mittels der ästhetischen Wirkung das Gemüt zu interessieren, ihm eben Ausblicke zu geben. So sind denn auch die figürlichen Gemälde in den Katakomben zu verstehen, als bedeutende Ausblicke in das Reich der christlichen Hoffnung, vielmehr der christlichen Gewißheit, durch den Christus selig, des himmlischen Paradieses teilhaftig zu werden.

Das Paradies. Adam und Eva.

Neben den Wanddekorationen des eigentlich architektonischen Stils gab es noch andere, die dem Auge freiere Natur vortäuschten; die ganze Wandfläche stellt einen Park vor, allerdings in dem gebundenen, selbst auch architektonischen Stil der klassischen

[1]) Capella greca: Wilpert, Fractio Taf. 2. 3; ders. Malereien Taf. 13. Cub. Ampliati: Wilpert, Taf. 30, 31, 1. Bäckergruft Taf. 194 f. Lineares Schema Taf. 10, 44, 54, 74. Eingangswände: de Rossi, Roma sott. I Taf. 9 (Wilpert Taf. 24), 14. Wilpert Taf. 59, 69, 93, 98, 101. Kandelaber Taf. 97. 101. 102, 1.

Gartenkunst, wie er von den Ägyptern und Babyloniern bis zu Louis XIV. und darüber hinaus geherrscht hat.

Von altersher war es Brauch der orientalischen Könige und Großkönige gewesen, Parks zu halten, bewässerte und schattige Haine, zum angenehmen Aufenthalt in der heißen Jahreszeit, dabei ausgedehnt und wildreich, so daß sie auch zum Abhalten der Königsjagden dienten. Auf bescheidenerem Fuße dürfen wir sie schon bei den Herren der altchaldäischen Städte voraussetzen, auf größerem bei einem Könige wie Hammurabi, der ganz Babylonien in seiner Hand vereinigte (um 2250). Das altbabylonische Epos von Izdubar (Gilgames) schildert den Palast des elamitischen Tyrannen Chumbaba in der Stadt Erech als in einem von einer Mauer umschlossenen „Walde" gelegen voll lieblicher, schattiger, hochgewachsener Bäume, namentlich Zypressen und Zedern. Bezeugt sind die Parks für Assyrien und zwar für dessen Frühzeit, welche erst durch die neuesten Ausgrabungen sich aufzuhellen beginnt. Aus der großen Inschrift Tiglatpiteser I. (noch vor 1100) geht hervor, daß das Anpflanzen von Parks (hiru) altherkömmliche Königssitte war; denn so spricht der König: „Zedern, Buchsbäume (?) und . . . bäume aus den Ländern, die ich unterworfen hatte, diese Bäume, die keiner von den früheren Königen, meinen Vätern, gepflanzt hatte, nahm ich und pflanzte ich in den Parks meines Landes ein . . ." Das Herübernehmen und Akklimatisieren fremdländischer Pflanzen, welches zuerst im sechzehnten Jahrhundert vor Chr. in den Berichten der ägyptischen Königin Hatschepsowet erscheint und welches so bezeichnend ist für die Bedeutung der königlichen Gärten, begegnet in Vorderasien in Tiglatpilesers Inschrift zum erstenmal. Derselbe König hat allerlei jagdbare Tiere nach seiner Hauptstadt bringen und dort züchten lassen. Sanherib berichtet über Arbeiten in seinem Palastgarten, über dessen Bewässerung und über Anpflanzung fremder Gewächse; auch Asarhaddon spricht von seinem großen Schloßpark. Für die jünger assyrischen Großkönige sind die Parks monumental bezeugt durch die Wandreliefs ihrer Paläste, insbesondere des Assurbanipal; da sehen wir in Bildern sowohl die Jagden auf Löwen und auf Rehe (das weite und offene Gelände könnte darauf hindeuten, daß letztere Jagden außerhalb des Parkes zu denken seien; eher aber sind die Wildparks als freie Natur zu denken, wie ähnlich heutzutage) wie auch das Siegermahl unter der Rebenlaube in einem Hain von Palmen und Zedern. Die Gärten der babylonisch-assyrischen Könige übernahmen ihre Erben, die Meder und Perser (bei diesen finden wir sie in den Händen der Könige, der Prinzen und der Satrapen), und von den Persern wieder Alexander der Große und seine Nachfolger. Von den hellenistischen Königen aber kamen sie an die letzten Herren der alten Welt, die Römer, welche die transeuphratischen Gebiete freilich den Parthern lassen mußten.[1])

Nach dem Bilde der Königsgärten ist nun auch der Garten in Eden gedichtet. Der jahwistische Schriftsteller, welcher gegen 800 vor Chr. die Urgeschichte im Sinne

---

[1]) Hesych v. *παράδεισος.* — *ἡ τόπος εὔυδρος, ἐν ᾧ περίπατος. καὶ ἡ βασιλέως κατάλυσις.* — Parks des Chumbaba, des Tiglatpileser, Sanherib und Assarhaddon: Friedrich Delitzsch, Wo lag das Paradies? Seite 96 f. Die angeführte Stelle aus der Prismainschrift Tiglatpileser I nach Jensen. Assyrische Reliefs (teils nach Stickereien oder Wirkereien) bei Layard, Mon. of Niniveh I Taf. 10. 31. 49 (Löwenjagden), 11. 32. 48, 6 (Stierjagden), II Taf. 32 (Gazellen- und Hasenjagd im Hain), I Taf. 12 (König trinkt bei der Strecke nach Stierjagd), 5 (König sitzt und trinkt). Proben nach Photographie bei v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst[2] 1903, 86 (Jagdhunde im Park geführt), 94 (Sardanapals Gelage im Park).

des Israelitismus gestaltete, stellt die Erschaffung des Menschen gleich hinter die der Erde und des Himmels. „Am Tage, da Jahwe Erde und Himmel machte — von Sträuchern des Feldes gab es noch nichts auf Erden, und von dem Kraut des Feldes war noch nichts gesprossen, weil Jahwe nicht auf die Erde hatte regnen lassen und kein Mensch da war, den Erdboden zu bebauen: nur ein Nebel stieg von der Erde auf und durchfeuchtete die ganze Fläche des Erdbodens — da bildete Jahwe den Menschen aus Erde vom Erdboden und blies den Lebensodem in seine Nase, und so ward der Mensch zum lebenden Wesen“ (Genesis 2, 4 b bis 7). „Und Jahwe,“ so geht die Erzählung weiter, „pflanzte einen Garten in Eden (gen Eden) fern im Osten und setzte darein den Menschen, den er gebildet hatte. Und Jahwe ließ aus dem Erdboden hervorsprossen allerlei Bäume, schön zum Ansehen und gut zum Essen, und mitten im Garten den Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen“ (2, 8—9). Von den Früchten dieses Baumes soll der Mensch nicht essen. Dann folgt die Erschaffung der Tiere, dem Menschen zur Gesellschaft; Jahwe bringt sie zum Menschen (also in den Garten), daß er ihnen Namen gebe. „Aber der Mensch fand keine Gesellschaft, die zu ihm paßte“ (20 b), da schuf ihm Gott das Weib, und es folgt der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Garten.

Jüngere Redaktionen der Geschichte haben allerlei eingefügt, so zur Beschreibung des Gartens den Strom, der ihn bewässert und der sich weiterhin in vier Flüsse teilt als welche außer den uns unbekannten Pison und Gihon der Tigris und der Euphrat genannt werden (Hiddekel und Phrath 10—14). So sind denn die wesentlichen Elemente eines Paradeisos vorhanden, der Baumgarten (für die Bewässerung wird Sorge getragen), die Tiere und der im Garten lebende Mensch; nur ein Wohnhaus ist nicht genannt, weil der neugeschaffene Mensch noch keins hatte. Aber es fehlt nicht die wesentliche Annehmlichkeit, die der Park, abgesehen von den Baumfrüchten, bietet, die Erquickung; es wird zwar nicht vom Menschen gesagt, aber in naiv anthropomorpher uud anthropopathischer Gottesvorstellung von Gott selbst, daß er in der Abendkühle im Garten lustwandelte (3, 8).[1])

Für die Parks und Tiergärten der Orientalen gebrauchten die Griechen das Lehnwort parádeisos. Das Originalwort kommt in persischen Inschriften nicht vor, nur im Awesta in der Form pa[i]ridaeza. Für das Lehnwort ist Xenophon der früheste Zeuge, er scheint es vom Zug der Zehntausend heimgebracht und in die griechische Literatur eingeführt zu haben. Dann griffen die Komiker es auf; den alten Erklärern zu glauben, wäre das Wort von einem stumpfsinnigen Menschen gebraucht worden, der auf sich herumtreten läßt (etwa wie der Weg? die Griechen scheinen den Paradeisos zum Teil wesentlich als Ort zum Lustwandeln aufgefaßt zu haben). In der hellenistischen Zeit fand das persische Wort im Hebräischen Aufnahme, in der Form pardēs.[2])

---

[1]) Nach Karl Budde, Die biblische Urgeschichte 1883. Was die Lage des Paradieses nach der Vorstellung des Jahwisten betrifft, so läßt sich Eden nicht authentisch identifizieren. Die Urschrift gibt als nähere Bestimmung nur die Worte „fern im Osten“; da der Verfasser in Palästina schrieb, so ist möglich und wahrscheinlich, daß ihm als das Ostland Babylonien vorschwebte. Dies scheint die Auffassung dessen gewesen zu sein, der die Flüsse hinzufügte. Weitergehende Versuche bei Friedr. Delitzsch, Wo lag das Paradies? 1881, besonders S. 64 ff.

[2]) *παράδεισος*, so lehrt mich Ferd. Justi, dem ich auch den Hinweis auf Brissonius und Notizen zu Damaskus und Triparadeisos im folgenden Verzeichnis der Paradiese verdanke, müßte pers.

Eine Reihe orientalischer Parks kennen wir aus der alten Literatur; es waren teils Lustgärten, teils Tierparks, oder sie vereinigten beides im selben Gehege, und dies ist das Urbild der Vorstellungen vom biblischen Paradies. Wir geben einen Überblick und beginnen mit Indien. In der Zeit des Gotama Buddha, um 500 vor Chr., gehörte es wie heute zum Komfort, um das Haus einen schattigen Garten zu haben und vor der Stadt einen Park, wo Kühle und Ruhe den Kommenden empfängt. Solche vorstädtische Parks, entfernt vom Geräusche des Verkehrs, aber leicht erreichbar für alles Volk, schenkten reiche Verehrer des Buddha der Gemeinde zum Aufenthalt für die Mönche, so das Veluvana (Bambuswald) und den noch berühmteren Park des Prinzen Jeta, das Jetavana; so schenkten ihre Mangowälder der Arzt Jîvaka und die Kurtisane Ambapâli. Das alles geschah in der Heimat des Buddhismus, im Gangesland; auf Ceylon wiederholte sich derselbe Vorgang. In der Geschichte des Buddha kommt auch der Wildpark Isipatana bei Benares vor. Griechische Schriftsteller berichten aus späterer Zeit, daß der indische König im Wildgeheg auf dem Anstand schießt, von einer Kanzel, im freien Feld vom Rücken eines Elephanten herab. Wiederum im Norden, in Bazeira (Bazista), einem Bezirk der Sogdiana, fand Alexander Haine und Wälder, von Mauern umschlossen, mit reichlichen Quellen und viel Edelwild, auch da waren Kanzeln vorgesehen; abgesehen von dem Löwen, den Alexander selbst erlegte, wurden 4000 Stück Wild erlegt zu einem im Park selbst abgehaltenen Schmaus für das ganze Heer. Auf seinem Zug gegen die Cadusier, am kaspischen Meer, rastete Artaxerxes Mnemon in einem Königsquartier, bei welchem, inmitten einer baumlosen, kahlen Ebene, die wunderbarsten Paradiese angelegt waren, mit Prachtexemplaren von Fichten und Zypressen. Medien war reich an Parks: der große im Tal Bagistana (Baghastana, Götterort), unter der mit Skulpturen und

---

para daiza, medisch paradaęza sein, es kommt aber nur (medisch, im Awesta), pairidaęza vor und zwar nicht in der Bedeutung Garten, sondern Umwallung (temporäre Umhäufungen von Lehm um einen Platz für eine Reinigungszeremonie, Vendidad 3, 18); para involvirt den Begriff „von weg, fern", was nicht paßt, pairi ist gleich *περί*, klang den Griechen aber näher ihrem *παρά*, vielleicht aber wirkte ihr anderes Lehnwort *παρασάγγης* ein, in welchem übrigens *παρα* auch ungenau für altpers. fra steht. Im Sanskrit ist das Wort nicht vorhanden, wohl aber das einfache daihī (spr. dehī) Aufwurf, Wall, Damm und das nachvedische deha, Körper (die materielle, lehmige, irdene Verhüllung der Seele). Die Wurzel ist indogerm. dheigh, dazu gehört griech. *τοῖχος*, niederdeutsch dīk, hochdeutsch teich (nicht das Wasser im Teich, sondern der Behälter), lat. Wurzel fig in figulus und dgl., weil der Grundbegriff das Formen etc. mit Lehm ist. Im A. T. scheint der Begriff Paradeisos durch das ebräische gināt, Garten, ausgedrückt zu sein: Esther 7, 7, was Genesis 2, 8 gan, gan bĕ-'Eden, Garten in Eden, lautet. Pardēs findet sich Pred. Sal. 2, 5. Hohelied 4, 13. Nehem. 2, 8; häufig im Talmud, in den Targums etc. Das Komikerzitat steht bei Photius (ed. Porson.) v. *παράδεισος*, vgl. Kock, Comic. att. fragm. III 1888, 590 n. 1102. Photius teilt das persische Urwort mit, das er *φαρδαιθί* schreibt; zu der vorgeschlagenen Änderung in *φαρδαισί* liegt kein Grund vor, die Aspirate (neugriechisch gleich englisch th zu sprechen) ist gewählt, um das weiche z wiederzugeben. Die anlautende Aspirate beruht auf der arabischen Aussprache, woraus folgt, daß diese ganze Notiz mittelalterlich ist. Jensen teilt mir noch mit, daß in einem Kontrakt aus der Zeit des Kyros (Straßmaier, Cyrus Nr. 212) ein u-rasch (ras?) eines ?—di(e)-su genannt wird. Da ein urasch ein Bewässern sein könnte, für die in Keilschrift erhaltene, aber noch ungedeutete Silbe die Lesung par möglich sei (neben anderem auch möglichen), so könnte hier ein pardēsu = Park vorliegen, sicher sei es aber natürlich nicht. Zutreffendenfalles würde dies das früheste urkundliche Vorkommen des persischen Wortes im Sinne von Park sein. Friedrich Delitzsch, Wo lag das Paradies? 1881, Seite 95—97, hält für möglich, daß das persische Wort selbst schon Lehnwort sei; freilich sei ein babyl. pardasu bis jetzt nicht belegt.

Inschriften des Darius geschmückten Felswand, galt als Schöpfung der „Semiramis"; ebenso der bei Chauon, rings um eine isoliert ragende Felsklippe mit einem, die ganze Umgegend beherrschenden Lustschlosse; natürlich hatte die Residenz Egbatana ein Paradies, dessen Wild Astyages (in Xenophons Roman) dem jungen Cyrus zur Verfügung stellt, der aber findet die Jagd auf freies Wild in offenem Feld viel schöner. Aus Persien hören wir nur von dem schattigen Hain zu Pasargadae, in dessen Baumlaub versteckt das Grab des Cyrus lag; die Schloßgärten von Persepolis und Pasargadae werden nicht erwähnt, denn Hauptresidenz der Perserkönige war Susa. Das Buch Esther erzählt von einem Fest, das König Ahasverus den Großen des Reiches gab, hundertachtzig Tage lang, und von einem anschließenden Gelage, das er allem Volk von Susa im Gehege des Gartens am Palast gab; wiederum von einem Gelage bei der Königin Esther, wo es geschah, daß der König über Haman ergrimmt aufstand und in den Garten ging. Xenophon sagt, der Perserkönig sorge dafür, daß in allen seinen Residenzen und wohin er komme, Gärten vorhanden seien, die sogenannten Paradiese, die voll seien von allem Guten und Schönen, was die Erde hervorbringen wolle, Bäume und andere Pflanzen; darin pflege der König zu weilen, soweit nicht die kalte Jahreszeit es unmöglich mache. Es ist zu bemerken, daß der Kiosk insgemein so sehr im Park verschwand, daß das Wort Paradeisos öfter geradezu für Residenz gesetzt wurde. Den Kiosk selbst denkt man sich weniger gern im Typus der säulenlosen, massigen Ziegelkörper der babylonischen und assyrischen Paläste, als in der Gestalt des hittitischen Hilani (zwischen zwei Eckpavillons eine gesäulte Vorhalle vor einem querliegenden, wiederum durch Säulen abgeteilten Saal). Das Hilani haben die assyrischen Könige übernommen und als Kiosk in den Garten ihrer Ziegelpaläste gesetzt. So mögen auch die Perserkönige den Typus des Hilani ihren Absteigequartieren wie den Lust- und Jagdschlössern zugrunde gelegt haben; wird doch selbst der schwer erklärbare persische Palast, wie er in Persepolis und Susa erhalten ist, wenigstens zu einem Teil verständlicher, wenn man ihn als eine Entfaltung der Hilaniidee auffaßt. Auch die Paläste von Firuz-Abad und von Ktesiphon beruhen, wie man bemerkt hat, auf der Hilaniidee, nur ist sie da der urbabylonischen Wölbkunst (natürlich in deren spätantiker Ausbildung) unterworfen worden; also eine Verschmelzung der zwei im Prinzip so entgegengesetzten Systeme, des Holz- und des Ziegelbaues. Die Fassade von Sarvistan modifiziert den Hilanityp noch außerdem, indem sie die Eckpavillons in der Front öffnet, wie das auch der Palast Bachno zu Schiraz tut.

Daß in Babylonien alle Königsburgen, vor allem die von Babylon selbst von alters her mit Schloßgärten und Tierparks versehen waren, vermuteten wir oben; daß nur spätere und späteste Quellen davon reden, verschlägt nichts. Eine Sonderstellung nehmen die „hängenden Gärten" ein, nicht aber der „Semiramis", sondern des Nebukadnezar, der sie als Schloßgarten für eine Nebenfrau, eine Perserin, schuf, um ihr das heimatliche Gebirgsland zu ersetzen; die Terrassen erhoben sich bis zu den Zinnen der hohen Stadtmauer, mächtige Humuslager genügten für die größten Bäume, die Hohlräume darunter enthielten fürstlich ausgestattete Salons, die sich nach den vorliegenden Terrassen öffneten, außerdem Pumpwerke. Von Alexander heißt es, daß er in die babylonischen Paradiese griechische Gewächse pflanzen ließ, mit Vorliebe schattige Laubhölzer; alle gediehen, nur der Efeu ging trotz Harpalos' Bemühungen ein. Hier darf auch der Paradeisos des Jojakim Erwähnung finden, in dem die keusche

Susanna des Nachmittags zu lustwandeln pflegte; echt ist jedenfalls der Typus des Privatgartens eines reichen Mannes, denn Jojakim wird als der Mittelpunkt der babylonischen Judenschaft hingestellt, in dessen Garten morgens die Juden sich einzufinden pflegten.

Bei Seleukeia am Tigris traf Kaiser Julian ein königliches Wildgehege mit Löwen, Ebern, Bären an; die Tore wurden erbrochen und alles Wild zur Strecke gebracht. Von den königlichen Gärten in Assyrien und den dortigen Akklimatationsversuchen bereits im zweiten Jahrtausend vor Chr. war oben die Rede. Der Ort Paradeisos im Quellgebiet des Orontes, also im Hochtal zwischen Libanon und Antilibanos gelegen, vielleicht identisch mit Triparadeisos (Riblah), wo die Diadochen 321 vor Chr. die zweite Verteilung der Satrapien vornahmen, wird seinen Namen entweder dem landschaftlichen Charakter seiner Lage verdanken oder einem dort künstlich geschaffenen, nach Umständen aus der Natur herausgebildeten Paradeisos. Auf einen analog benannten Ort im Gebiet des Königs von Damaskus scheint sich Bet-Eden beim Propheten Amos zu beziehen, wo er Jahwe drohen läßt: „ich werde den Riegel von Damaskus zerbrechen und die Bewohner ausrotten aus Bik at-Awen und den Zepterträger aus Bet-Eden“. In Sidon hatten die Perserkönige einen Paradeisos als Absteigequartier; mit dem Abholzen seiner Bäume begann 351 vor Chr. der Abfall der Phönizier von Artaxerxes. Hier sei denn auch der königlichen Gärten von Jerusalem gedacht, des Gartens der Davidsburg und des Garten Ussa beim Tempel, in jenem wurden die Könige von David bis Ahaz bestattet, in diesem die folgenden. Endlich Kleinasien. In Phrygien, zu Kelainai, hatte der jüngere Cyrus einen Palast, der über die Quelle des Mäander gebaut war; vom Palast bis zu der weiter unterhalb liegenden Stadt erstreckte sich beiderseits des Flusses der große wildreiche Park; darin jagte Cyrus zu Pferd, um sich und die Pferde zu üben, in demselben Park hielt er die Musterung der 10000 (genauer 13000) Griechen. In Daskylion an der Propontis war die Residenz der Satrapen Kleinphrygiens, mit wertvollen Jagden, teils in eingehegten Paradiesen, teils im offenen Feld. Von den Lydern heißt es in einer antiken Sittenschilderung, daß sie aus Üppigkeit sich Paradiese mit dichtem Schatten hielten, um darin zu leben, ohne den Sonnenstrahlen ausgesetzt zu sein. In Sardes zeigte jener selbe Cyrus dem Lysander das dortige Paradies, in dem er eigenhändig zu arbeiten pflegte; der Spartaner bewunderte den schönen Wuchs der Bäume, ihre regelmäßige Pflanzung in gleichen Abständen und gerade gezogenen Reihen, alles genau winkelrecht, dazu die mancherlei angenehmen Blütendüfte in den Wandelgängen, noch mehr freilich den Geist der Anlage und die daran gewandte Arbeit. Regelmäßige Anlage und architektonischer Charakter, wie sie aus dieser Beschreibung sprechen, beherrschten die antike und alle folgende Gartenkunst bis zum letzten Gipfel des Stils in Le Nôtre.[1])

[1]) Indien: Oldenberg, Buddha [4]1903, 144. 162f. 166f. 405, 1. 411. 435. 438. Strabo XV 710. Sogdiana: Curtius VIII 1, 11—19. Diodor XVII prol. 26 Basista; vgl. Tomaschek bei Pauly-Wissowa III 178 Bazista. Cadusier: Plut. Artoxerxes 25. Medier: Bagistana: Diodor II 13, 1 Bogistanon oros. Weißbach bei Pauly-Wissowa II 2769 Bagistana. Chauon: Diodor II 13, 3. Weißbach a. O. III 2203. Egbatana: Xen. Cyrupaed. I 3, 14. 4, 7ff. 4, 11. Cyrusgrab: Strabo XV 730. Susa: Esther Kap. 1 und 7 (Kautzsch; Sept. Swete 1, 5 *ἐν αὐλῇ οἴκου τοῦ βασιλέως* 7,7 *εἰς τὸν κῆπον*). Perserkönige: Xen. Oec. IV 13ff. Hilani: Puchstein, Archäol. Jahrbuch 1892, 1. Koldewey, Ausgrab. in Sendschirli II 1898, 183. v. Sybel, Weltgesch. 1903, 146. Firuz-

Um andere berühmte Gärten, wie die der Kleopatra, zu übergehen, so wurden in der Kaiserzeit naturgemäß die kaiserlichen Gärten, deren es in Rom mehrere und ausgedehnte gab, zum idealen Schauplatz höchster Lebensfreude.[1])

Wir kennen den Charakter der Parks aus den Wandgemälden im Gartensaal einer kaiserlichen Villa zu Primaporta (vor Porta del popolo). Da sehen wir mannigfache Bäume und Sträucher, üppig blühend und in Früchten prangend, daran Vögel picken, zu einem herrlichen Park zusammengestellt; die Darstellung ist nicht botanisch exakt, immerhin fehlt es nicht an Elementen, um danach einige der Gattungen zu bestimmen, die dem Maler als Modelle gedient haben, darunter Pinie und Palme, Zitrone und Granate. Offenbar sind es ausgesuchte Pflanzen, aus allen Ländern zusammengebracht und akklimatisiert, wie das schon zu der alten Pharaonen Zeit königliche Sitte gewesen war. Der gemalte Park ist vorn eingefriedigt mit einer Marmorschranke; davor läuft auf einem grünen Rasenstreif noch ein niedriges Gitter aus schräg gekreuzten Holzleisten; dergleichen Holzgitterwerk war in den antiken Ziergärten so beliebt wie in den modernen. Ähnliche Parks wurden auch in bürgerlichen Häusern gern an die Wände gemalt, besonders an die der Peristyle und Gärten, um den meist beschränkten Hausgärtchen mehr Perspektive zu geben. An einer solchen Gartenwand sieht man die Bäume des gemalten Parks, darunter eine breitschattende Pinie hinter marmorner Brüstung ragen; im Vordergrund ist eine reiche Ausstattung in Marmor angeordnet, eine Schale mit sprudelndem Wasser zwischen zwei Brunnenfiguren, Nymphen, die sprudelnde Schalen vor sich halten, dahinter auf hohem Sockel der Wassergott, ein gelagerter Silen; eine Taube nippt von dem Wasser in der Schale, vorn steht ein Pfau mit dem vielaugigen Gefieder. In einem anderen pompejanischen

Abad und Ktesiphon: Borrmann, Baukunst des Altertums 1904 Abb. 244. 242. Sarvistan: eb. Abb. 245. Schiraz: Perrot et Chipiez, Hist. de l'art dans l'antiq. V 657. Babylon, Tiergarten mit Löwen, Bären, Panthern: Philostrat Vita Apoll. Tyan. I 38. Hängende Gärten: Diodor II 10, 1. Strabo XVI 738, dessen Angaben über die Struktur von denen Diodors abweichen; dieser gibt Flachdecken an, Strabo Gewölbe, die mächtigen Pfeiler seien hohl und mit Humus gefüllt gewesen für tiefwurzelnde Bäume, eine Art Riesenkübel, die fast wahrscheinlicher klingen als Diodors Annahme einer in gleicher Stärke durchgehenden Humusdecke; die Bäume mußten dann in regelmäßigen Reihen stehen. Curtius V 1, 32. Josephus, Antiq. Jud. X 226. Plut. de fort. Alex. II 342b. Dio Chrysost. *περὶ πλούτου* z. E. (irrig: in Susa). Suidas v. *Ναβουχοδονόσορ*. Alexanders Akklimatationsversuche: Theophrast bei Plutarch quaest. conviv. III 648c. Susanna: Swete, Old Testament in Greek III 576, deutsch von Rothstein bei Kautzsch, Apokryphen 1900 S. 176. 184. Seleukeia: Ammian. Marcell. XXIIII 5, 2. Paradeisos: Ptol. V 15, 20 (V 14, 16 bei Müller-Fischer I II 1901, 977). Strabo XVI 756. Plin. V 82. Triparadeisos Diodor XIX 12. Damaskus: Amos 1, 5 (Bet-Eden, Kautzsch: Lusthaus). Vgl. Keil-Delitzsch, Bibl. Kommentar über d. A. T. III IV 1866, 175. Nowack, Handkomm. zum A. T. III IV 1897, 123. Marti, Kurzer Handkomm. XIII Dodekapropheton 1904, 159ff. Sidon: Diodor XVI 41. Jerusalem, Davidsburg: Kön. I 2, 10 usf. bis II 16, 20. Ussa: für Hiskia vorauszusetzen (Kön. II 20, 21), überliefert für Manasse 21, 18 usf. Kelainai, Xen. Anab. I 21, 7—9. Pauly-Wissowa I 2664. Cabrol, Dict. I 2502. Daskylion: Xen. Hell. IV 1, 15. Ruge bei Pauly-Wissowa IV, 2220. Lyder: Klearch *περὶ βίων* IV bei Ath. XII 515e. Sardes: Xen. Oec. IV 20—21. Älian, nat. anim. I 59. Cic. de senect. 17, 59 interpretiert die regelmäßige Anlage als versetzte Reihen (derectos in quincuncem ordines). — Erste Behandlung orientalischer Paradeisoi bei Brissonius, de regio Persarum principatu I 78. 79. Vgl. noch Stephanus (Hase-Dindorf), Thesaurus ling. graec. s. v. *παράδεισος*.

[1]) Die bedeutendsten der von reichen Privaten wie Lucullus oder Sallust angelegten Gärten gingen bald in kaiserlichen Besitz über. Vgl. O. Richter, Topographie von Rom, Register unter Horti.

Haus, an der Nolaner Straße, lehnt sich an eine Wand des Peristyls ein Triclinium unter einer einst rebenberankten Pergula; die Wände umher lassen einen, jenem kaiserlichen verwandten Park sehen, dessen Bäume Tauben beleben; vorn zieht sich das Holzgitter her. Noch bleibt zu erinnern, daß die antiken Speisesäle gern sich nach Peristyl und Garten öffneten, so daß die Vögel hereinkamen, Sperlinge, Tauben und Pfauen, wo solche gehalten wurden; auf dem Mosaik des Sosos von Pergamon, berühmt unter dem Namen des „ungefegten Saales", war dergleichen stilvoll und sinnig dargestellt, auch sehen wir im Speisesaal des pompejanischen Vettierhauses unter anderen Motiven der Wandmalerei auch Pfauen angebracht.[1])

In den christlichen Grabkammern finden sich keine ausgeführten Parkwände, wohl aber Andeutungen von solchen. So im Cubiculum Oceani (unsere Farbtafel II). Eine vornehme Gruft mit ursprünglich nur einem Arkosol (in der Rückwand). Am Wandsockel ist ringsherum einer jener Gitterzäune gemalt, mit einladend halbgeöffneter Gittertür auf jeder Seite. Mit diesem bezeichnenden Bruchteil des Parkmotivs kombiniert die Oberwand den Architekturstil, doch in sehr abgeschwächter Wiedergabe (breite und schmale Felder im Wechsel); in die Hauptfelder sind über dem Arkosol der gute Hirt, an den Längswänden, je in der Mitte, Selige, beiderseits schwebende Amoretten gesetzt, in die schmäleren Zwischenfelder hängende Fruchtschalen und Blumen. Wie das Liniensystem der Oberwand mit den hineingehängten Schalen und Blumen, so nähert sich auch die Decke der Art einer Laube; zwischen den Stäben spielen Tauben in Zweigen, auf jeder Seite schreitet ein Pfau nach dem Fond hin, wo ein Okeanoskopf an fließendes Wasser erinnert.[2])

Auch an Fach- und Nischengräbern kommt das Gitter am Sockel vor, meist sind Blumen oder Blätterbüschel in seine Öffnungen gemalt, als ob rankende Pflanzen dahinter zu denken seien; oberhalb aber sieht man Landschaften mit bedeutsamer Staffage oder auch Selige unter aufgehängten Girlanden.[3])

Die malerisch ausgeführten Paradiese, die wir in den Kammern vermißten, finden sich aber doch an Einzelgräbern. Hauptbeispiel ist das Gemälde der Cinque Santi. Über eine Brüstung hinweg, die hier nur durch die beiderseits verlängerte Fußlinie der Grabnische angedeutet ist, blicken wir in einen Park; dessen Bäume sind schwer von Blüten und Früchten, Vögel schwirren durch die Zweige; ganz vorn (beiderseits des Arkosols) zwei prächtige Pfauen. Vor der Brüstung (am Sockel) drei wassersprudelnde Vasen, auf deren Rand Tauben sitzen und trinken. Mitten hinein in dies Paradies (über der Nische auf besonderer Fußlinie) sind fünf Verstorbene gemalt, die in den Fachgräbern der Wand Beigesetzten: drei Frauen, Dionysas, Eliodora und Zoë, zwei Männer, Nemesius und Procopius; von einer sechsten ist nur der Name beigeschrieben, Arcadia (unsere Farbtafel IV).[4])

---

[1]) Primaporta: Ant. Denkm. d. Instituts I Taf. 11. 24. Möller, Röm. Mitt. 1890, 78. — Pompeji: Presuhn, Pompeji 1877, 40 Taf. 22; vgl. auch eb. Taf. 24 = eb. 1878 Abt. 2 Taf. 2. Mau, Röm. Mitt. 1894, 51 Bild und Taf. 4, Haus 15o. — Sosos: Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II 311. v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst 1903, 367. — Vettier: Mau, Röm. Mitteilungen 1901, 110.

[2]) Cub. Oceani: de Rossi, Roma sott. II Taf. 27. 28. Wilpert 32 Taf. 134.

[3]) de Rossi, Roma sott. III Taf. 9 Crypta delle pecorelle. Wilpert Taf. 121. 143, 1. 218, 2. Vgl. noch 201, 1. 3. de Rossi, Bull. crist. 1876, 145 Taf. 3. 9 sieht in den Gittern an Arkosolien Nachahmungen der Gitter um oberirdische Gräber.

[4]) de Rossi, Roma sott. III Taf. 1—3. Wilpert, Mal. 462 Taf. 110f.

Adam und Eva.
Neapel.

Die Bäume deuten das Paradies an. Wo immer wir in den Katakomben Bäume gemalt sehen, haben wir in erster Linie an das Paradies zu denken. Wir werden weiterhin Baumpaare oder auch einzelne Bäume in solchem Sinn angebracht finden: ein Verstorbener zwischen zwei Bäumen als Seliger im Paradiese; Christus der gute Hirt ähnlich als Herr des Paradieses. Auf Verschlußplatten von Fachgräbern ist neben anderen Emblemen auch wohl einmal ein Baum eingemeißelt; er besagt, der Verstorbene sei eingegangen ins Paradies.[1])

Aber es gibt noch ein besonderes Vorkommen des einzelnen Baumes und zwar in Verbindung mit einem Figurenpaar, Adam und Eva. Das älteste Exemplar des Typus, aus frühchristlicher Zeit, befindet sich in Neapel, als eines der Kappenbilder im zweiten der früher besprochenen Plafonds. In Bewegung und Leben ein noch klassisch gezeichnetes Bild; der Adam ist wie ein lysippischer Athlet, die Eva ein Nachklang der knidischen Aphrodite des Praxiteles, die Arme aber sind die der kapitolinischen Venus. Das Bild pflegt auf den Sündenfall gedeutet zu werden. Der Apfel ist vorhanden, in der Hand der Eva, aber weder pflückt sie ihn, noch reicht sie ihn dem Adam, vielmehr hält sie ihn fast mehr als Attribut, so wie Aphrodite den Apfel wohl als Attribut hält. Oder Eva hält ihn verlockend hin; Adam streckt abgewandt die Hand nach ihm aus, vielleicht noch unentschlossen. Mit diesem mehr vorbereitenden Moment ist nun aber die nächste Folge des Sündenfalls gleich verbunden, diejenige, welche noch im Paradies erfolgte, vor der Austreibung: bereits tragen Adam und Eva Laubgürtel um die Lenden. Das Bild macht der Erklärung Schwierigkeiten, weil es bei aller formalen Schönheit nicht scharf gedacht ist. Man wird anerkennen müssen, daß die biblische Erzählung vom Sündenfall dem Maler vorschwebte, wenn schon im Neapeler Exemplar die Schlange fehlt. In den römischen Exemplaren pflegt sie gegenwärtig zu sein, in den früheren vom Boden sich aufrichtend, in den späteren um den Baum gewunden. Dürfen wir eine Entwicklungsgeschichte voraussetzen, der zufolge erst Adam und Eva im Paradies dargestellt, später die Momente des Sündenfalls hinzugefügt worden wären, und zwar zuerst der Laubgürtel, danach die Schlange? Vgl. die Gruppe in der Deckenmalerei oben Seite 154.

Die altchristliche Literatur hat den Sündenfall in den christlichen Gedankenkreis einbezogen. Paulinisch ist der Gegensatz Adam — Christus: jener hat durch die Sünde den Tod in die Welt gebracht, Christus bringt das Leben, das ewige. Den Ursprung des Todes darzustellen, das könnte einem Gruftmaler allerdings nahe liegen; aber damit fiele er aus seinem sonst so glaubensfrohen Ideenkreis heraus. Setzen wir den Fall, daß das Bild ursprünglich den Sündenfall darstellen wollte, so begreift sich, daß ein Maler aus der Urgeschichte gerade ihren kritischen und im Grunde fruchtbarsten Moment heraushob. Aber in den Katakomben wirkte das Bild anders,

[1]) Verschlußplatten: de Rossi, Roma sott. I Taf. 18. 21. II Taf. 39/40.

da erkannte man das Paradies, und die Stammeltern als dessen natürliche Staffage; der christliche Besucher aber dachte an das himmlische Paradies. Diese Auffassung scheint durch ein paar Verwendungen bestätigt zu werden. Im ältesten römischen Exemplar ist mitten in den „Sündenfall" der unter der Laube ruhende Jonas hineingeschoben, zwischen den Baum und Adam, hinein ins Paradies; daß der ruhende Jonas in den Katakomben zu einem Seligkeitstypus wurde, werden wir später sehen. Ein andermal finden wir drei Paradiesestypen nebeneinandergestellt, Taube, Baum von der Schlange umwunden, Schaf; Taube und Schaf werden sich uns als Typen der Seligen ergeben, der abgekürzte „Sündenfall" ist hier deutlich Bild des himmlischen Paradieses. Wilpert läßt dieser Auffassung wenigstens ein kleines Spältchen offen; der eine oder andere Besteller oder Beschauer möge in dem verlorenen Paradiese zugleich auch das im Tode wiederzugewinnende erkannt haben, wie dies der Dichter Prudentius in seinem Hymnus zur Leichenfeier tue. Konnten denn aber, wird man einwerfen, die zwei Paradiese, das biblische in Eden und das christliche im Himmel, so ganz zusammengeworfen werden, hat man sie denn nicht scharf auseinandergehalten? Die Antwort ist leicht zu geben: das himmlische Paradies ist doch nichts als die Übertragung des irdischen in den Himmel.[1])

Übernommene Embleme.

Mit der ganzen Dekorationskunst fanden auch manche Embleme in die Katakombenmalerei Eingang, die als Ornamente harmlos hingenommen mit der Zeit entweder ausgeschieden wurden oder sich einem Assimilierungsprozeß unterwerfen mußten, um für die Christen brauchbar zu werden. Daß sie als bloße Ornamente arglos übernommen wurden, ist die herkömmliche Rede und ist so weit richtig. Es mag auch sein, daß sie schon in der heidnisch-antiken Dekoration bloß als Ornamente galten; doch war dies nicht allgemein der Fall. Es gab ohne Zweifel Besteller und Besucher, denen all diese Embleme nur Dekoration waren, nur im engsten Sinne ästhetischen Wert hatten; es gab aber daneben andere, die in den schönen Figuren einen guten Sinn fanden, denen sie über die dekorative Wirkung hinaus etwas sagten. Und das waren alle diejenigen, denen die alte Religion, die alte Mythologie, die alte Poesie noch nicht ganz literarisches Herbarium geworden war, sondern denen das alles noch eine praktische Bedeutung hatte. Der Polytheist sah in jeder Sache und jeder Sphäre ihre Gottheit, einem jeden Gott erwuchsen Attribute: Geräte, Pflanzen, Tiere, Fabelwesen.

---

[1]) Neapel: V. Schultze, Katakomben von San Gennaro Tafel 6, 1. Rom: Wilpert, Mal. 324. Schlange am Boden Taf. 70, 2. 93. 101. Schlange um Baum Taf. 166, 2. 169, 1. 171. 186, 2. 197, 2. 211, 3. 227. 240, 1. Der abgekürzte Typus am Grab der Calendina: Wilpert, Mal. 461 Taf. 183, 2; nur zufällig berühren die Füße des doch abgewandten Schafes den Schwanz der Schlange; das Wort des Psalms 91, 13 „über Löwen und Ottern wirst du schreiten" müßte im Bilde anders ausgedrückt sein. — Paulus: Röm. 5, 12ff. 1. Kor. 15, 22. — Vgl. Breymann, Adam und Eva 1893. de Waal, Röm. Quartalschrift 1893, 326. Leclercq bei Cabrol, Dictionn. I 509 Adam et Ève, 2691 Arbres. — Der Typus der den Baum umwindenden Schlange hat Vorläufer in der heidnischen Antike in den Drachen, deren einer die Äpfel der Hesperiden bewacht (Roscher, Lexikon I II 2599 m. Abb.), ein anderer das goldene Vließ (eb. II I 82 m. Abb. Seite 80 und 83), vgl. Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst I 1847, 66. Leclercq a. O. 2701. 2705.

Erot mit Pedum und Taenie.
Coem. Domitillae.

Wo immer solche Dinge gemalt erschienen, welche als Attribute eines Gottes liefen, etwa als apollinische oder als bacchische, da mußten sie den antiken Beschauer an den Gott erinnern und an seine Sphäre; darauf gründete sich die Bedeutsamkeit einer Zimmerdekoration.

Wenn nun die Bewohner der Häuser christlich wurden, und wenn sie als Christen fortfuhren die Grüfte ähnlich den Häusern auszumalen, so blieb die sachliche Bedeutsamkeit der Embleme bestehen; der Gott verblaßte zum Begriff, aber die Sache, die Sphäre, die er regiert hatte, blieb, blieb in ihrer Bedeutung, mochte sie auch in christlichem Geiste umgedacht werden. Daß man fortfuhr die Embleme sinnbildlich zu verstehen, wird durch ihre fortschreitende Ausscheidung und die Assimilierung des beibehaltenen Restes bewiesen. Solange nun die alten Embleme an den Wänden verblieben oder in neuen Malereien wiederholt wurden, redeten sie ihre Sprache, jedem nicht ganz Achtlosen vernehmlich, ganz gewiß dem Christen, der mit der Taufe keineswegs aufhörte ein antiker Mensch zu sein; war doch die neue Methode selig zu werden, gerade ganz antik.[1])

Wir wollen nicht von dem Laub- und Blumenschmuck reden, den Zweigen, Kränzen und Blätterschnüren (das sind auf Fäden gereihte Blätter, etwa Rosenblätter), die im System der Wand- und Deckenverzierung als deren organische Bestandteile ihre anmutende Rolle spielen. Wir dürfen immerhin nicht vergessen, daß die Deckenmalereien in dem laubenähnlichen Schema den Himmel vorstellen, das himmlische Paradies. Und es gibt Nischen- und Fachgräber, deren ganze Verzierung in aufgehängten Blätterschnüren besteht; an einem Grabe finden wir die Seligen über (das ist hinter) dem Parkgitter stehen, aber nicht in einem Park, sondern unter solchen Girlanden, die nun also zu einem Bilde des christlichen Paradieses geworden sind (Wilpert, Taf. 218, 2).[2])

Als eigentliche Embleme nennen wir zuerst die kleinen, beckenförmigen Schalen, und die tiefen Vasen ähnlich den Kelch- oder Glockenkrateren; wie in der pompejanischen Wandmalerei erscheinen sie irgendwie aufgestellt oder aufgehängt, mit Blumen oder Früchten gefüllt; häufig sind sie phantastisch verarbeitet, als Herz- oder Kopfstück eines Pflanzenornaments. Mehr vereinzelt erscheint das in der Spätantike, insbesondere in der altchristlichen Skulptur und Mosaikmalerei so beliebte Motiv der

[1]) Dekoratives: Wilpert, Malereien 22 Die rein dekorativen, aus der heidnischen Kunst entlehnten Elemente.

[2]) Die an den Gräbern gemalten Kränze und Blattschnüre werden auch mit dem heidnischen, in den christlichen Gebrauch übergegangenen Darbringen von lebenden Blumen und Kränzen in Zusammenhang gebracht: Kraus, Realencykl. I 169. Müller, Koimeterien 833.

aus Vasen sich entwickelnden, mit Vögeln belebten Ranken; die Rebe tritt da in den Vordergrund. Blumen und Früchte, Fruchtschalen und Blumenkörbe, denn auch diese kommen vor, waren in den Häusern ein angemessener Schmuck der Triklinien; als übliche Bestandteile der Malerei mit herübergenommen, konnten sie die Paradiesbilder weiter ausmalen, im besonderen aber in Gedankenrichtungen deuten, die uns bei Besprechung der Ernte- und der Mahlbilder näher treten werden. Allerlei anderes Gerät, mit Tänien geschmückt und an Schnüren aufgehängt, ein Trinkhorn (Rhyton), findet leicht seine Erklärung in der Gelagidee, wiederum ein Spiegel, ein Ölfläschchen (Alabastron) als Toilettengerät der Verstorbenen.[1])

Von Seetieren treten Delphine wiederholt auf, ein paarmal um den Dreizack ihres göttlichen Meisters gewunden. Delphin und Dreizack waren Attribute des Poseidon, wie Adler und Zepter solche des Zeus; Zeichnen der Attribute statt des Gottes aber war antiker Brauch. Ein in den Katakomben beliebtes Kompositionsschema stellt zwei gleiche Tiere symmetrisch zusammen, mit einem Cippus als Symmetrieachse; das findet sich so mit Delphinen ausgeführt. Fabelwesen der See, wie Seedrache, Seestier, kommen einige Male vor, wie sie auch in der pompejanischen Wandmalerei gern angebracht wurden; die Rolle, welche das Meer in den Ländern griechischer Kultur spielt, erklärt die Beliebtheit des Ketos in der Dekorationsmalerei. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß auch in heidnischer Grabkunst das Seetier verwendet wurde, ob bloß dekorativ? Konnte dabei der Gedanke an den etwas problematischen Zug Achills zu den Inseln der Seligen vorschweben? Speziell der Seedrache hat in den Darstellungen der Jonasgeschichte Verwendung gefunden; davon später.[2])

Um die Enten vorläufig zurückzustellen, haben wir ein Gewimmel von Vögeln zu verzeichnen, die nur zum Teil bestimmbar sind; man will Kohlmeise, Wachtel, Wiedehopf erkennen; einmal kommt der Papagei vor. Dergleichen Vögelchen, durch die Ranken fliegend, auf Zweigen sitzend oder ein Zweiglein tragend, an Früchten pickend, um Vasen gruppiert, waren die nächstliegende Belebung der immer ins Freie zielenden Dekoration, wie der Zimmer so der Grüfte; sehr regelmäßig flattern sie in den Ecken unserer Plafonds. Bei diesen Vögelchen vollzieht sich nun auch jene Auslese; die anderen verschwinden, es bleibt die immer schon vorhanden gewesene Taube als spezifisch christlicher Vogel: flatternd (die Eckvögelchen in den späteren Decken werden als Tauben gemeint sein); auf einem Zweig; oder sie trägt einen Zweig, an den auch wohl eine Tänie geknüpft ist, das antike Weihesymbol; sie geht auf einem rahmenden Stab; sie sitzt auf einer eingespannten Blätterschnur; zwei Tauben stehen beiderseits einer Schale oder eines Kraters (unsere Farbtafel I), eines Fachgrabes, eines Arkosols. Neben der Taube erhält auch der Pfau Bürgerrecht in der christlichen Kunst: frontal gestellt mit entfaltetem Rad steht er auf einer Blume, auf einer Vase, auf einer Kugel, zwischen zwei Vasen; oder er

---

[1]) Schale: Wilpert Taf. 25; in Pflanzenornament 35, 2. 67. 73.
Vase 39, 2. 77, 2. 97, 2 u. ö., in Pflanzenornament 24. 35, 2. 38. 54, 2 u. ö.
Ranken aus Vase 162. 235. Rhyton 4. Spiegel, Alabastron 52, 2.

[2]) Delphin: Wilpert Taf. 49. 128, 2, um Dreizack 39, 1. 106; symmetrisch 165. Ketos 11, 1. 37. 85, 2. Die Gruppe des Skopas stellte nicht einen Zug dar, sondern den entrückten Achill dem Poseidon als einen *ποντάρχης* beigesellt.

schreitet vorüber; oder eine Vase steht zwischen zwei symmetrisch herantretenden Pfauen.[1])

Die Vögel in den Zweigen und wie sie sonst in die Malerei eingestreut wurden, blieben auch an den christlichen Decken und Wänden zunächst Staffage der Laube und des Parks, die zu Bildern des himmlischen Paradieses geworden waren. Aber die Tauben und Pfauen, als die Auserwählten unter den Vögeln, nötigen zu der Frage, ob sie nicht eine besondere religiöse Bedeutung bekamen oder vielleicht schon mitgebracht haben.

Es war uralte Vorstellung, die Seele als Vogel zu denken, gelegentlich auch speziell als Taube. Im letzten Atemzug, so dachte man, entfliegt die Seele dem Munde des Sterbenden: altägyptisches Bild für die entfliegende Seele war der über der Leiche schwebende Vogel mit Menschenkopf. Bei den Griechen wurde er zur Sirene, als einem Bilde des entraffenden Todes. Aber der ursprüngliche Gedanke hat in der Stille weitergelebt und tritt gelegentlich zutage; die spätantike Literatur weiß von Fällen zu berichten, da Verstorbene in Tauben verwandelt wurden. Ähnliches kommt auch in christlichen Legenden vor. So darf immerhin die Frage aufgeworfen werden, ob die Taube in der Katakombenmalerei wieder zum Bilde der Seele geworden sei, nämlich der des Verstorbenen im himmlischen Paradies. Soviel aber muß vorweg zugegeben werden, daß die Bezeichnung Verstorbener als „Tauben ohne Galle", wie sie in Anlehnung an Matth. 10, 16 „ohne Falsch wie die Tauben" in Grabschriften des dritten und vierten Jahrhunderts vorkommt, nicht auf die Seele im Himmel geht, sondern auf den Charakter des Verstorbenen, wie er im Leben sich gezeigt hatte.[2])

Der indische Pfau erscheint in den Mittelmeerländern zuerst am Hof des Königs Salomo, oder wenigstens im Buche der Könige (denn vielleicht gehört die Stelle I 10, 22 dem deuteronomistischen Redaktor, der nicht verfehlt hat, das neueste Wunder dem salomonischen Wunderhofe zuzulegen). Im perikleischen Athen fand er Eingang und eine gewisse Verbreitung; wann er Lieblingsvogel der Hera geworden ist, in Samos und Argos, das wissen wir nicht, auch nicht, wann er zu den Römern kam und der Juno zugeeignet wurde; Ennius nennt ihn zuerst, Varro kennt die Pfauenzucht, in der Kaiserzeit wimmelte Rom von den zwar unangenehmen, aber prächtigen Tieren. Wie nun der Adler des Juppiter die Apotheose des verstorbenen Kaisers vollbringt, indem er die Seele aus dem Scheiterhaufen zum Himmel hinaufträgt, so deutet der Pfau auf die Apotheose der Kaiserin; auf Münzen erscheint er, sie zum Himmel tragend, oder auch als ihr, der neuen Juno, Symbol. In solchem Sinne mag es gewesen sein, daß um das Mausoleum des Hadrian, auf der Einfriedigung, unter anderem Pfauen standen.

---

[1]) Papagei: Wilpert Taf. 12, 3. Vogel in Ranken 1. 35. 162; Zweig tragend 77, 1. 85, 1. 103, 5; vor einer Vase 3; Eckvogel 9. 17. 24. 35, 2.

Taube flattert 47, 1. 109, 1; Ecktaube 71. 130. 171; Taube auf Zweig 26. 39, 1. 42; trägt Zweig mit Tänie 89, 2, sonst 219. 223; geht auf Stab 52, 1. 2. 91, 1. 166; auf Blätterschnur 113, 1; Schale (Vase) zwischen Tauben 86. 87. 31, 2. 49. 50; Clipeus 200, 1.

Pfau frontal auf Blume 9. 12, 1. 38. 196; auf Vase 37; auf Kugel 71. 131. 151; zwischen Vasen 202; schreitend 12, 4. 30. 91, 1; Vase zwischen Pfauen 31, 2. 109, 1.

Wir führen nur einige Belege an, sie lassen sich leicht vermehren. — Der Phönix kommt in der Katakombenmalerei nicht vor.

[2]) Sirene: Weicker, Der Seelenvogel 1902. Verstorbene in Tauben verwandelt: Antonin. Lib. 1. Grabschriften: V. Schultze, Katakomben 130. Kraus, Geschichte I 99.

Das Sinnbild der Entrückung in den Himmel, in Gleichsetzung mit Juppiter und Juno, wurde auch auf andere Sterbliche übertragen; so haben die freigelassenen Griechen, Pomponius Eudämon und Pomponia Elpis, an dem für ihre Söhne und sich selbst errichteten Grabmal über ihren Büsten den Adler und den Pfau anbringen lassen. Aus diesem Gedankenkreise heraus versteht man, daß das Tier, nachdem es mit der Parkmalerei in die Katakomben gekommen war, auch für die Christen bedeutsam wurde, zunächst wohl eben als Sinnbild der Aufnahme in den Himmel.

Daß der Pfau aber ein christliches Sinnbild der Unverweslichkeit oder der Unvergänglichkeit oder der Auferstehung oder der Unsterblichkeit gewesen sei, wie unter Berufung auf Augustinus bald so, bald so gesagt wird, ist unbezeugt. Hortensius brachte den ersten Pfauenbraten auf den Tisch, bei seinem Antrittsdiner als Augur; ein teurer Braten, so teuer, daß er auf keinem besseren Tisch fehlen durfte, aber zäh, so zäh, daß die Gäste nach Tisch einander ins Ohr sagten, Pfauenfleisch sei sogar zum Faulen zu zäh. Der heilige Augustinus, das heißt, als er noch in Karthago das unheilige Leben führte, hatte eines Tages einen Pfau auf dem Tisch. Er beschloß, der Sache auf den Grund zu gehen und ließ ein Stück Brustfleisch zurücklegen; nach so langer Zeit, daß jedes andere Fleisch inzwischen verdorben wäre, roch es noch nicht einmal; nach weiteren dreißig Tagen, nach einem ganzen Jahr dieselbe Sache, nur war das Stück etwas eingetrocknet. Man sieht, die Pfauenesser vom Augur Hortensius bis zum unheiligen Augustinus dachten an keine Symbolik des Pfauenfleisches; aber auch dem geheiligten Augustinus lag der Gedanke fern. Er überlegt, wie es möglich sei, daß die armen Sünder im höllischen Feuer ewig brennen ohne zu verbrennen, und findet es ganz verständlich, es gäbe Analogien: der Salamander lebe im Feuer; der Ätna brenne immer zu und verbrenne doch nicht; die Seele empfinde Schmerz, sterbe aber nicht; der Schöpfer habe dem Fleisch des toten Pfauen verliehen, daß es nicht faule, Verfasser habe es bei einem Versuch bestätigt gefunden, usf.[1])

Seite 166 sahen wir die wassergefüllten und wassersprudelnden marmornen Vasen, an denen Tauben trinken, aus den heidnischen Parklandschaften in die christlichen Paradiese übergehen, eines der ansprechendsten Motive antiker Kunst und zugleich gehaltvoll. Man muß sich der südlichen Sonne erinnern und der Wohltat frischen Wassers. Pindar beginnt eine olympische Ode mit dem Satz, das Allerbeste ist das Wasser; erst an zweiter Stelle folgt ihm das Gold, und an dritter ein olympischer Sieg (bald nachher sank er ernstlich im Preise). Darum wurde den antiken Plätzen und Straßen, Häusern und Gärten eine Fülle laufenden Wassers zugeführt und in allen denkbaren Formen gefaßt; die Garten- und Hausvögel, Tauben vor allen, nippten daran und badeten darin. Die Kunst hat das Motiv aufgenommen. Berühmt ist das Taubenmosaik des Sosos von Pergamon, geschaffen als Bestandteil seines Mosaikpaviments, das den Fußboden eines Trikliniums darstellte, wie er nach großem Gelage aussieht;

---

[1]) Pfau: Viktor Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere[3] 1877. 307. Roscher, Lexikon der Mythologie I 2133. Preller-Robert, Griechische Mythologie I 163. Preller-Jordan, Römische Mythologie II 444. — Älteste Darstellung eines Pfau in einer Terracotta zu Dresden: Archäol. Anzeiger 1889, 158. Bild.

Moles Hadriani: Mirabilia urbis Romae pag. 29 (Parthey). Grisar, Röm. Quart. 1895, 252. — Pomponius Eudämon: vgl. Leclercq bei Cabrol Dict. I 2627. — Augustinus, de civitate dei XXI cap. 4. — Pfau, christlich: Schultze, Katakomben 102. — Kraus, Geschichte I 111.

Pfauenbraten: Marquardt-Mau, Privatleben der Römer II 431.

von den trinkenden und sich putzenden Tauben besitzen wir mehrere antike Nachbildungen oder Reminiszenzen.[1])

Das war nun auch von jeher ein wichtiges Element in den Jenseitsvorstellungen, das erfrischende Wasser; so schon in den altägyptischen Totenbüchern. In griechischen Grabschriften wird der Wunsch ausgesprochen, Hades möge dem Verstorbenen (oder der dürstenden Seele) kühles Wasser zu trinken geben (aus dem Quell der Mnemosyne, erklärt Erwin Rhode, damit sie, die Begnadeten, die Erinnerung an ihr einstiges Leben und die Beziehung zu den Hinterbliebenen sich bewahren). Spätere griechische Osirisverehrer sprechen ähnliche Wünsche aus: daß Osiris dem Verstorbenen das kühle Wasser reiche, daß Isis ihm das heilige Wasser des Osiris gewähre. Die Vorstellung solcher Erquickung ist in den christlichen Ideenkreis übergegangen. Dies Erfrischen (griechisch *ἀναψύχειν*, lateinisch refrigerare, eigentlich abkühlen) ist ein stehender Terminus in den Grabschriften, z. B. in der (im Osiriskult ähnlich vorkommenden) Formel: „Gott erquicke deinen Geist", Deus refrigeret spiritum tuum; es meint die Erquickung im Paradiese. Bildlich dargestellt wird es durch den Typus der am Wasser nippenden Tauben.[2])

In diesem Zusammenhang müssen wir auf das Cubiculum Oceani zurückkommen und auf seine Deckenverzierung. Wir sahen da beiderseits einen Pfau nach dem Fond hinschreiten; dort ist ein Okeanoskopf gemalt, mit Krebsscheren im Haar, ganz übereinstimmend kommt er in pompejanischen Wandmalereien vor. Da der Kopf über der Rückwand so angebracht ist, daß der erste Blick des Eintretenden auf ihn fällt, also an ausgezeichneter Stelle, so muß der Schöpfer dieser Gruft irgend einen Gedanken mit dem Urvater aller Gewässer verbunden haben; die Malerei kann nicht bloß dekorativ gemeint sein, auch wohl nicht als Anspielung auf den Namen oder das Gewerbe des hier zu Bestattenden, etwa eines Schiffers oder eines Fischers, was ja auch anders ausgedrückt sein müßte. Die Kammer wird in die ersten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts gesetzt; damals war die griechische Mythologie noch allen geläufig. Der Kopf bedeutet fließendes Wasser; und wenn die Pfauen zu ihm hingehen, so hieß das für antike Beschauer dasselbe, wie die um eine wassergefüllte Vase gruppierten Pfauen oder wie die vom sprudelnden Wasser nippenden Tauben. Okeanoskopf und Pfauen sind in das Laubengerüst des Plafonds gemalt, stehen also im Himmel; auch hier handelt es sich um die Erquickung im himmlischen Paradies, um das Paradies als den Ort des Refrigeriums.

Hier dürfen wir noch die Hirsche anschließen, welche von einem Felsen herabströmendes Wasser trinken. Der Felsenquell ist aus dem Bild „Quellwunder des Moses" entlehnt, der Gedanke aber durch Psalm 42, 2. 3 angeregt: „Wie eine Hirschkuh, die nach Wasserbächen lechzt, so lechzt meine Seele nach dir, Gott." Das Bild ist

---

[1]) Wasser: Overbeck-Mau, Pompeji 1884 und Mau, Pompeji 1900 im Register unter Wasserleitung, Thermen, Brunnen, Brunnenfiguren; über letztere E. Curtius, Archäolog. Zeitung 1879, 19. — O. Richter, Topographie Roms² 316. — Sosos: s. oben Seite 166, 1. Ferner E. Sellers The elder Pliny's chapters on the history of art 1896, 223 zu Plin. N. H. XXXVI 184.

[2]) Erquickung: Näheres bei Rhode, Psyche 1894, 678. Dieterich, Nekyia 95. Kraus, Realencyklopädie der christl. Altertümer II u. d. W. Refrigerium. Wilpert, Malereien 424. *ἀναψύχειν* = refrigerare wird auch in weiterem Sinn für erquicken gebraucht, wie 2. Tim. 1, 16; dann kann es unter Umständen auch eine Erquickung mit Speise bedeuten, sowie durch Ausruhen.

nun übertragen auf die Seele, welche nicht bloß nach der himmlischen Erquickung lechzt, sondern bereits ihrer teilhaftig geworden ist.

Wir schließen: Taube, Pfau, Hirsch sind Synonyme. Meinen sie die Seele?[1])

Nun treten wir in die Sphäre des ländlich Idyllischen, das bereits in der pompejanischen und stadtrömischen Hausdekoration gut vertreten ist; Ziegen, Schafe, Rinder erscheinen da vielfach als Embleme, einzeln und in Gruppen. In den Katakomben scheidet das Rind vorweg aus. Der Ziegenbock fehlt nicht, doch häufiger ist, besonders als Eckstück der Plafonds, ein bartloses Tier, zierlich in Gliedern, gern im Sprung aufgefaßt; es wird Gemse, Steinbock, Antilope oder Gazelle genannt, nicht überall ist seine Verschiedenheit vom Ziegenbock ganz sicher. Zum typischen Tier in der christlichen Kunst in diesem Kreise aber bildete sich das Schaf heraus. Es steht und geht, öfter grasend, wird als Füllstück im System der Decken verwendet, auch in Form der symmetrischen Gruppe, wo dann der Melkeimer oder ein Cippus zwischen zwei ihm zugewandten Tieren steht. Der Melkeimer kommt in späteren Malereien auch isoliert vor, bisweilen ornamental auf eine Blume gestellt.[2])

Hier ist der Ort, die kleinen Landschaften zusammenfassend zu überschauen, die ganz im Stil der „pompejanischen" Wandmalerei als anziehende Mittelstücke vereinzelt in Wandfelder oder in Arkosollünetten, meist in die Kappen- oder Zwickelfelder der Plafonds eingesetzt, stimmungsvolle Ausblicke gewähren. Mehrere sind aus der heidnischen Kunst einfach herübergenommen, vielmehr in deren Sinn neu komponiert (dergleichen saß den Malern im Pinsel): eine Landschaft mit ländlichen Heiligtümern und figürlicher Staffage, eine andere mit Schilfhütten, allerlei Leuten und einem Hund, eine dritte mit dem an einen Baumstumpf gelehnten Priap, andere mit Enten, im Grünen oder im Wasser. Eine mittlere Stellung nehmen religiös indifferente Tierstücke im Cubiculum Ampliati ein, Schafe in Gruppen, selbst Herden, auch ein Bock findet sich darunter; das Mittelstück der einen Wand aber ist bereichert mit einem Hirten, der, in freundliche Beziehung zu seinen Schafen gebracht, zwar nicht den ausgeprägten Typus des „guten Hirten" darstellt, wohl aber seine Stimmung ausspricht und auf jeden Leser des Johannesevangeliums die Eindrücke eines guten Hirten machen mußte. Neben anderen Tierstücken mit Schafen gibt es auch solche mit „Gazellen". Typisch kehrt ein Motiv wieder, das, auch aus der heidnischen Malerei übernommen, durch die Niedrigkeit des Bildfeldes in Querformat bedingt ist, das Motiv mit Baumstumpf, der bisweilen noch einen grünen Ast trägt; es lag uns schon in dem Bildchen mit dem Priap vor. Ohne Staffage dient es gelegentlich als Füllwerk, mit Tierstaffage findet es sich öfter, und zwar der Stumpf zwischen zwei symmetrisch angeordneten Tieren, Tauben oder Schafen; einmal sind statt dessen Fische ins Grüne gelegt. Statt des Stumpfes tritt wohl auch der Cippus in die Symmetrieaxe, mit Delphinen, Tauben oder Schafen. Der Melkeimer gesellt

---

[1]) Cub. Oceani: de Rossi, Roma sott. II Taf. 27. 28. Wilpert Mal. 32 Taf. 134. Oben Seite 526 und unsere Farbtafel II.

Okeanos: Weizsäcker in Roschers Lexikon III 820. Presuhn, Pompeji 1877, 40 Taf. 21. 3.

Hirsche: Wilpert 479 Taf. 150, 3 (kurz vor 340).

[2]) Bock: Wilpert Mal. Taf. 3.

Gemse: Taf. 49. 72. 73. 104. 113, 1. 136, 1.

Schaf: 97, 1. 102, 1. 151. 165; symmetrisch 83. 165.

Melkeimer: 183, 2. 265f.; auf Blume 265. 267.

sich auch in solchen Bildchen zu dem Schaf, wie der Dreizack zum Delphin, oder der Eimer steht auf dem dann besonders kurzen Baumstumpf zwischen den zwei Schafen, oder beim Schaf unter einem Baum.

Seinen christlichen Sinn verdankt das Schaf der Idee und dem Typus des guten Hirten. Wenn es nun dort den Christen bedeutet, so wird das auch der Fall sein, wo es außerhalb des Hirtenbildes vorkommt, und nicht bloß in den Gemälden, die ihm das Hirtenattribut des Melkeimers beigesellen; ganz gewiß, wenn es in den Systemen erscheint, welche das himmlische Paradies andeuten, sei es an Wandgräbern oder an Decken (vom „Lamm Gottes" ist hier noch nicht zu reden). Sehen wir dann aber in gleichartigen Kompositionen, sogar in Gegenstücken, hier Schafe, dort Tauben, so scheinen auch letztere unter die gleiche Deutung zu fallen, und mit ihnen die Pfauen und Hirsche. Es muß nur immer festgehalten werden, daß dies alles sich allmählich entwickelt hat, daher nicht alles gleich fertig da war, noch überall alles übereins zu sein braucht; die trinkende Taube mag zuerst die Erquickung mehr veranschaulicht als bedeutet haben, ehe sie zu einem Sinnbild des seligen Christen wurde.

Diese Tierbilder sind bezeichnend; in engem Rahmen lassen sie erkennen, wie vielseitig das Christentum war, wie alle Elemente des Altertums in ihm sich zusammenfanden. Die genannten Tierbilder, alle aus der heidnischen dekorativen Kunst übernommen, schöpften ihre Bedeutsamkeit aus verschiedenen Quellen, das Schaf (in ihrer Weise auch die Taube) aus den Evangelien, der Hirsch aus den Psalmen, nur der Pfau entbehrte jeder biblischen Basis (die Bücher der Könige kommen hier nicht in Betracht). Uns mutet das vornehme Tier wie ein Sinnbild desjenigen Christentums an, welches, durch Gemeindebildung und Propaganda politisch geworden und von Paulus selbst auf die Reichshauptstadt als das zentrale Ziel hingewiesen, in den oberen Kreisen der griechisch-römischen Welt Boden suchte und fand.[1])

Die Menschengestalt bleibt noch übrig. Sie tritt in vielen Putten entgegen, die meist geflügelte Eroten sind. Die hellenistisch-römische Kunst war unerschöpflich auf diesem Gebiete. In reichem Wechsel ließ sie die Knäbchen in Kinderart alle Betätigungen der Erwachsenen mit spielendem Ernst nachmachen. Den lieblichsten Blumenstrauß solcher köstlicher Szenen brachte uns das Haus der Vettier zu Pompeji; im Speisesaal gemalt bereiten und verkaufen die Amoretten alles den Gästen Nötige, Gewand und Schmuck, Salböl und Kränze. Die Katakomben geben nur eine kleine Auswahl von ihrem Gebaren. In bacchischem Treiben bewegen sie sich in Weinlauben, oder schwebend schwingen sie den Thyrsos, wiederum führen sie den ländlichen Krummstab (unser Textbild); oder sie tragen Tänien, Blumengewinde, Blätterschnüre, dies auch zu zweien. Der dekorativen Skulptur sind die zwei Putten entlehnt, die zwischen sich das Täfelchen mit der Grabschrift halten. Oder eine Blume entwickelt

[1]) Landschaften: Belege aus der heidnischen Wanddekoration, der römischen und der pompejanischen, brauchen wir nicht beizubringen, man findet sie in allen einschlagenden Publikationen. — Heiligtümer: Wilpert Mal. Taf. 6, 1. Hütten 6, 2. 10. Priap 7, 3. Enten im Grünen 17, schwimmend 36, 3. 136, 1. Cub. Ampliati 30, 2. 31, 1. Andere Tierstücke: Herde mit Hirt? Taf. 10. Schafe 36, 4. 206, 2, mit Heiligtum 55: Gazellen 161. Schafe 149, 1. 2. — Baumstumpf ohne Staffage 56, mit Tauben 24. 114. 150, 1, Schafen 24. 150, 2; drei Schafe 206, 1; Fische 114. — Cippus mit Delphinen 165, Tauben 171. 211, 2, Schafen 151. — Melkeimer und Schaf 7, 2, auf Stumpf 24, unter Baum 96. — Sonst kommt noch Stute und Fohlen vor 136, 2, ein Pferd 161. — Symbolik des Schafs: Leclercq bei Cabrol, Dictionn. I 877.

sich zwischen zwei am Boden hockenden Putten. Andere stehen auf Blumen, in den Zwickeln einer Decke, wechselnd mit Psychen. Eroten und Psychen werden wir noch bei den „Ernteszenen“ geschäftig sehen. All das harmlose Wesen erscheint in der Frühzeit naturgemäß am unbefangensten auf dem Plan, taucht aber auch später und bis in die letzte Zeit immer wieder auf.

Eroten und Psychen mögen wesentlich dekorativ verwendet sein, obwohl sie den Gebildeten und Sinnenden unter den Hellenen und Hellenisten mehr sagten. Eros, der Wunsch, der heiße Drang nach allem Schönen und Hohen, und Psyche, die Seele, die zwei hatten durch Plato ihre bleibende Bedeutung erhalten, die dann fortwirkte durch die Jahrhunderte bis in das innerste Mark des Altchristentums.[1])

Dann wäre noch als übernommen aus der heidnischen Kunst der Sonnengott zu nennen, der zweimal in Jonasszenen vorkommt, einmal als Lockenkopf in Strahlenkranz, das anderemal (fraglich) in ganzer Gestalt auf einem Zweigespann; und beim Tobias Tigris im üblichen Schema des gelagerten Flußgottes. Endlich noch eine Figur in langem Kleid mit Stab und Eimer wie dahineilend oder schwebend (die Füße sind zerstört), sowie mehrere nackte männliche Figuren, lysippischem Stil sich anlehnend: einer an einen athlethischen Sieger mit Palmzweig erinnernd; ein zweiter hält einen Stab in der Linken, den Mantel über den Arm geworfen; ein dritter mit Schale und Tänie, dieser im Scheitelfeld eines Plafonds, irgendwie wird er glückliche, selige Zeit bedeuten. Zwei männliche Kanephoren, als Gegenstücke komponiert, jeder auf einer Art Kandelaberbasis stehend, nackt, mit lang den Rücken hinabfallender Chlamys, sind gewiß dekorative Figuren; doch ist es ebenso sicher nicht bedeutungslos, daß sie volle Fruchtkörbe auf den inneren Händen emporhalten.

Von Tierköpfen gibt es in dekorativer Verwendung nur den Widderkopf, der aus einem Blattkelch hervorkommt, paarweis in symmetrischer Gegenüberstellung. Ebenso pflegen dekorative menschliche Köpfe aus Blattkelchen hervorzuwachsen in bekannter hellenistischer Weise; es gibt auch Köpfe bloß mit dem Hals, ohne allen unteren Abschluß, wie aus dem Rumpf gerissen. Die menschlichen Köpfe sind öfter nimbiert. Ein paarmal steht der aus dem Blattkelch wachsende Kopf in einem Reif oder Blumenring über der Tür. Einmal findet sich, einer schweren Blumengirlande vorgeheftet, eine tragische Maske.[2])

Eine Bemerkung wollen wir nicht unterdrücken. Die Empfindung, aus welcher jene ganze Richtung der Innendekoration entsprang, auf Raumerweiterung, auf täuschende Blicke wenigstens aus der engen Stube in die freie Natur, die Empfindung war sentimental. In der Stadt war sie entstanden; die gesteigerte Kultur solcher Städte wie Athen oder Syrakus hatte sie gezeitigt; im Hellenismus und seinem intensiven Welt-

---

[1]) Eroten im Vettierhaus: Mau, Röm. Mitt. 1901, 111. Christlich, in Reben: Wilpert Mal. Taf. 1. 148, mit Thryrsos und Schale 25, Pedum 2. 3. 4. 5, Taenie 134, 2. 149, 3. 188, Girlande 235. 211, 1, Täfelchen 218, 1, Blume 158, 2. Eroten und Psychen in Decke 217. — Eros und Psyche: Preller-Robert, Griech. Mythologie I 505. Petersen, Röm. Mitteil. 1901, 69. — Vgl. Leclercq bei Cabrol, Dict. I 1606.

[2]) Sonnengott: Wilpert Taf. 56. 160, 1. Tigris 212. Figur mit Eimer 10. Nackter Athlet? 145, 2. 146, 1; mit Mantel 158, 1; mit Schale 217. Kanephoren: Wilpert 527 Taf. 244, 1. 3. — Widderkopf 55. 100. Köpfe aus Kelchen 8, 1. 3. 149, 3. 161. Nur Kopf und Hals 25. 38. Nimbus 8, 1. 3. 25. 161. Kopf über Tier 13. 156; Blumenring auch 149, 3. 156. Maske: de Rossi, Roma sott. III Taf. 6, 1.

leben erwuchsen jene Großstädte in sehr modernem Sinn, Antiochia, Alexandria, Rom. Im Rückschlag gegen deren Unnatur und Raffinement arbeitete die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, nach Einfalt und Unschuld. Die sentimentale Stimmung, die sich in den ländlichen Idyllen des Theokrit aussprach wie in der nun auch zur Stadt gegangenen Hirtendichtung des Hohenliedes, hat jene gemalten Durchblicke in die Natur eingegeben, jene idyllischen Szenen, wie die analogen Stimmungen des achtzehnten Jahrhunderts Watteaus Schäferstücke, Geßners Idyllen, Haydns Pastoralsymphonie.[1])

Die Sentimentalität der hellenistisch-römischen Zeit, gerade der höheren und gebildeten Klassen, begründet auch einen Teil ihrer Empfänglichkeit für die christliche Verkündigung. Es lag darin das Sehnen nach der vergangenen goldenen Zeit, dem heidnischen Analogon des jüdisch-christlichen verlorenen Paradieses. Sentimental waren die ganzen messianischen Hoffnungen, sentimental war auch das Christentum, seitdem es sich wieder auf Hoffnung gestellt hatte. Die Religion der Erfüllung war naiv gewesen; aber die Religion der Wiederkunft und der Jenseitigkeit war sentimental. Aus dem Kreise solcher Stimmungen heraus versteht man, wie der reiche Freigelassene Ampliatus seine Gruft mit den pastoralen Szenen schmücken lassen konnte, deren wir gedachten.

Erntebilder.

Aus der Klasse der übernommenen Embleme hebt sich eine Gruppe meist auch sehr anmutig entworfener Malereien heraus; wegen ihrer besonderen Bedeutung erfordert sie gesonderte Behandlung. Es sind teils Ernteszenen in ausführlicher Schilderung, teils Personifikationen der Jahreszeiten; die Attribute derselben haben Bezug auf die Erträge der betreffenden Jahreszeit.

Hauptdenkmal ist die recht frühe Crypta quadrata (Januarii). Die viereckige Kammer hatte man ausgemauert, in jeder Wand aber eine rundbogige Nische ausgespart; oberhalb der Nischen neigen sich die Wände in der Art eines vierseitigen Klostergewölbes zusammen, zwischen ihnen bleibt ein Lichtschacht offen. Die vier Bogen der Nischen sind mit Ernteszenen bemalt, entsprechend den vier Jahreszeiten. Der Frühling bringt Blumen. Vier Mädchen arbeiten an Blumengewinden; sie sitzen um das Gerüst, an dem die Blumenschnüre hängen, und entnehmen das Material einem davorstehenden Korb; von jeder Seite kommt ein Arbeiter im Kittel eilig heran und bringt auf einem geschulterten Brett zwei Körbe voll Blumen; an den Enden des Frieses werden sie von je einem Mädchen in gegürtetem Kleid gepflückt, es sind Rosen. Den Sommer bezeichnet die Weizenernte. Ein Putto schneidet mit der Sichel, ein zweiter rafft mit dem Rechen die Ähren zusammen, links bindet ein dritter die Garbe, rechts trägt der vierte eine gebundene Garbe fort, neben ihm drischt der fünfte. Dem Herbst eignet die Weinlese. Zwei Putten, an die Enden verteilt, brechen Trauben, zwei tun sie in einen Korb, der fünfte bringt den vollen Korb zur Kelter in der Mitte, darin treten der sechste und siebente die Trauben aus, der Saft fließt vorn

[1]) Die von Mahaffy, Progress of hellenism 1905, 122 geschilderte Landflucht beweist nichts gegen die oben besprochene Landsucht; jene ist Ursache, diese Folge, oder Kehrseite, derselben Erscheinung.

in zwei untergestellte Gefäße ab. Im Winter werden die Oliven gebrochen. Die Putten tragen winterlich warme Kleidung, Ärmeltunika, Schulterkragen mit Kapuze, Gamaschen und Schuhe. Einer steht auf der Leiter und pflückt die Oliven, rechts schlägt sie ein zweiter mit der Stange vom Baum, in der Mitte liest der dritte die heruntergefallenen auf, der vierte schüttet die Ernte in einen Korb, links hat der fünfte den vollen Korb auf die Schulter genommen. Die Jahreszeiten sind so verteilt, daß der Frühling über der Tür zu stehen kommt und die übrigen Szenen für den in der Kammer Stehenden rechtsherum folgen, also an der linken Wand der Sommer, dann der Herbst und an der rechten Wand der Winter; mit deutlicher Absicht ist die Anordnung so getroffen, daß die Weinlese dem Eingang gegenüber an die Fondwand kam und in deren Mitte der Rebensaft aus der Kelter fließt.

Wie aber die Wände sich laubenartig zusammenwölben, so ist auch die Ausmalung laubenähnlich. In den Ecken erheben sich auf Ständern Muschelschalen, hochgefüllt mit Rosen; Zweige und Ranken ziehen sich höher hinauf, um dann nach beiden Seiten in vier von Stäben geschiedene Zonen auseinanderzugehen. Zu den Ranken zwischen den das Laubengerüst bildenden Stäben wählte der Maler sinnvoll wieder die bezeichnenden Pflanzen der Jahreszeiten; es folgen sich von unten nach oben Rosenzweige, Ähren, Weinranken mit Trauben, und Ölzweige mit Oliven. In dem Geranke der drei warmen Jahreszeiten sind Vögelchen verteilt in mancherlei zierlicher Bewegung, hin und wieder auch Nester mit Jungen, denen die Alten Futter bringen; dem Frühling fehlt auch nicht der Schmetterling, dem Sommer die Zikade.[1])

Vollständige Zyklen der Ernteszenen gibt es noch einige, doch in kürzerer Fassung. Verhältnismäßig ausführlich, mit je drei Putten, wurden die Szenen in einer späten Decke des Coem. Marci et Marcelliani gemalt; vom Frühling und Sommer sind bloß ein paar Blumen und Ähren erhalten, ganz nur die Weinlese und die Olivenernte. Sonst wird jede Ernte durch nur einen Putto zur Darstellung gebracht. In der „Bäckergruft" pflückt einer Rosen in den Korb, der zweite schneidet Ähren, der dritte trägt ein Füllhorn mit Früchten und eine Traube, der letzte ist fast ganz zerstört; sie folgen sich so von rechts nach links, zwischen sie in die Mitte ist der gute Hirte gestellt. Um den zentralen Hirten ordnen sie sich auch an einer Decke in Ponzian: so trägt der Frühling (wir dürfen diese Putten einfach als Jahreszeiten bezeichnen) Blumenschnüre an einem Stock und in der Hand, der Sommer schneidet Ähren, der Herbst keltert, der Winter steigt auf der Leiter in den Ölbaum hinauf; in den Zwischenfeldern standen blumenumrankte Putten, wahrscheinlich wieder mit Attributen der Jahreszeiten, der einzig erhaltene trägt eine Garbe.[2])

Dekorative Verwendung der für die Jahreszeiten charakteristischen Pflanzen, dergleichen wir an den Wölbflächen der Crypta quadrata sahen, kommt zweimal an gewöhnlichen Decken in diesen angepaßter Form vor; da wird aus Rosen, Ähren, Reben und Olivenzweigen ein reich sich entwickelnder Kranz um den zentralen Guten Hirten gebildet oder ein ganzes Deckensystem.[3])

---

[1]) Wilpert, Mal. 34 Taf. 32—34.

[2]) Marcus: Wilpert, Mal. 37, 8 Taf. 245. 1. Bäckergruft: Wilpert 36, 5. Garrucci, Storia II Taf. 21, 1. Ponzian: Wilpert, 36, 6. Jahreszeiten als Putten: Marx, Röm. Mitt. 1892, 27. Petersen, eb. 250. G. Thiele, Antike Himmelsbilder 1898, 134.

[3]) Wilpert 36, 4 Taf. 161; S. 37, 7 Taf. 162, 1.

Die ursprünglich vier, jetzt nur noch zwei gelagerten Figuren an der Decke des „Cubiculum Terrae", die eine mit nacktem Oberkörper, den Mantel um die Unterfigur, die andere in ärmellosem Chiton und Mantel, jene die Rechte auf den Boden gestützt, diese sie an den Kopf hebend, beide bekränzt und mit einer Fruchtschale auf der Linken, galten früher als weiblich und als Bilder der fruchttragenden Erde; eher könnte man an Nymphen oder Horen denken, in letzterem Falle würden sie den Bildern der Jahreszeiten zuzurechnen sein. Sollten sie deren Kennzeichen ganz abgestreift haben, so blieben immer noch Typen seliger Zeit übrig. Wilpert freilich erklärt die erstgenannte Figur für männlich; die Körperformen würden nicht dagegen sprechen, aber vielleicht nicht entscheidend, am wenigsten hinsichtlich der ursprünglichen Bedeutung dieser entlehnten Figuren.[1])

Von den mannigfaltigen Typen der Jahreszeiten, über welche die heidnische Kunst verfügte, haben die Katakombenmaler gelegentlich noch die Büste verwendet. Solche waren an der vorderen Decke der Cappella greca als Eckstücke eingesetzt, aus dem Blätterkelch herauswachsend und von einem Blumenring umgeben; erhalten ist nur der Sommer mit Ähren im Haar. Die Köpfe zwischen den Kreuzbalken an einer Decke in Lucina werden Horenköpfen wenigstens nachgebildet sein.[2])

Die Ernteszenen sind ursprünglich eine jede für sich entstanden, erst sekundär in einen Zyklus gebracht worden; so finden sie sich auch einzeln, nicht als Bruchstücke eines eigentlich umfassenderen Ganzen, sondern in ihrer selbständigen Bedeutung. In dieser Art kommen Frühlings- und Herbstbilder vor.

Eine Kammer in Domitilla enthält drei Arkosolien; über jedem ist Eros und Psyche gemalt, Eros bald mit, bald ohne Flügel, Psyche hier gegürtet, dort nicht; sie pflücken Rosen und sammeln sie in Körbe. Jede Gruppe umgibt ein Rahmen aus leichten Stäben, darüber und zur Seite hängen Rosengirlanden, einzelne Rosen sind dazwischen gestreut. Das Ganze ist offenbar als Paradiesbild gemeint (unsere Farbtafel I).[3])

Weinstöcke mit ausgebreiteten Reben und traubenschwere Weinlauben, von Vögeln durchschwirrt, kommen mehrfach vor. Gleich in der frühen Flaviergalerie; aus Akanthusblättern hervorwachsend, breiten sich die Reben über den Decken aus, dahinein waren Eroten bei der Weinlese gemalt, sie sind zerstört. Wenn dann an einem späteren Arkosolbogen in Domitilla wiederum eine Weinlaube mit Vögeln und weinlesenden Putten gemalt ist und an der Lünette darunter der erhöhte Christus zwischen den Aposteln, so erklären sich auch diese Lauben als Paradiesbilder.[4])

Nun noch einige Bemerkungen zur Erklärung der Jahreszeiten in der Katakombenmalerei. Wilpert deutet sie als Sinnbild der Auferstehung; er zitiert neutestamentliche und patristische Stellen, in denen vom Samenkorn die Rede ist, daß es sterben

[1]) Cub. Terrae: Wilpert, Mal. 22 Taf. 85, 1. 182.

Horen: Petersen, Annali 1861, 215. Rapp in Roschers Lexikon I 2737. Michaelis, Röm. Mitteil. 1893, 182, 23.

[2]) Büsten: Wilpert, Mal. 23 Taf. 8, 2. 13; ähnlich Taf. 100. Thiele, Himmelsbilder 133. Lucina: Wilpert 23 Taf. 25.

[3]) Domitilla: Wilpert 38 Taf. 52. 53. Im Cub. I des Coem. maius aus dem vierten Jahrhundert sind im Fries der Türwand zwei einander zugekehrte nimbierte Putten gemalt, deren jeder einen Korb voll Blumen auf einem geschulterten Brett trägt; hinter ihm steht ein zweiter Korb am Boden: Garrucci, Storia II 60, 1.

[4]) Flaviergalerie: Wilpert Taf. 1. Arkosolbogen eb. Taf. 148.

müsse, damit Früchte daraus hervorgehen. Joh. 12, 24f. spricht Jesus allerdings in diesem Sinne vom Weizenkorn und zwar mit Beziehung auf seinen bevorstehenden Tod, aber es ist nicht seine Auferstehung als die aus ihm zu erwartende Frucht gedacht. Erst Paulus hat das Gleichnis auf die Auferstehung bezogen. Das geht aber alles die Jahreszeiten nichts an. In deren Wechsel sehen erst so späte Schriftsteller wie Minucius Felix, Tertullian, Cyrill von Jerusalem ein Zeugnis für die Auferstehung der Toten; sie gehören dem ausgehenden dritten und dem vierten Jahrhundert an, die Jahreszeiten aber haben sich viel früher in der Katakombenmalerei eingebürgert. Halten wir uns einfach an die Bilder. Vor Augen gestellt sind Ernteszenen und Sinnbilder der Haupterntearten des Jahres; von diesem Punkte muß die Erklärung ausgehen. Das Bild der Ernte muß etwas bedeuten. Nun, die Metapher ist uns vertraut; die Erntezeit ist die Zeit der Reife, der Erfüllung froher Hoffnungen. In bekannten evangelischen Worten ist es die Erfüllung der Erwartungen, die wir als messianische bezeichnen: die Zeit der Reife, der Ernte ist da; es bedarf Schnitter zur Ernte, Arbeiter in den Weinberg. Kurz, die Ernte ist ein messianischer Typus, ein Bild für die Idee, die messianische Zeit ist angebrochen.

Doch bleibt ein Bedenken. Die messianische Zeit, als deren Anbruch man Jesus' Auftreten verstanden hatte, war diesseitig und gegenwärtig. Was soll ihre Darstellung an einem christlichen Grabe, dessen Gedankenkreis ganz auf das Jenseits und die Zukunft gerichtet ist? Nun, das Christentum ließ keine Idee fallen, die es einmal gefaßt hatte. Allerdings, der kurze Traum einer nun wirklich gewordenen messianischen Zeit war mit der Kreuzigung zunichte geworden; aber die Idee blieb, nur mußte sie sich den veränderten Umständen anpassen, sie ward übertragen auf das Jenseits, auf das himmlische Paradies. Auch hier konnte jeder Beschauer seine Gedanken spielen lassen nach seinem Gefallen; die Erntebilder konnten ihm zusammenfließen mit den anderen Paradiesesbildern, und es mochte der Umlauf der Horen, gleich dem Umlauf der Jahre bei Homer, ihm von der nahenden Vollendung sprechen. So fließende Gedankenspiele scheinen sich der logischen Erfassung zu entziehen; aber hier befinden wir uns im Reiche der Phantasie. So konnte ein Christ seine Gruft ganz wohl mit Ernteszenen, Horen und deren Attributen ausmalen lassen, indem er mit dem anmutigen Schmuck alle seine Jenseitshoffnungen verknüpfte. Nicht sein Verstand sollte befriedigt werden, sondern sein Gemüt.[1])

[1]) Wilpert, Malereien 321. Joh. 12, 24 *ἐὰν μὴ ὁ κόκκος τοῦ σίτου πεσὼν εἰς τὴν γῆν ἀποθάνῃ, αὐτὸς μόνος μένει, ἐὰν δὲ ἀποθάνῃ, πολὺν καρπὸν φέρει.* Paulus, Kor. I 15, 36—38.

Das Mahl der Seligen.

Grabstele Peruzzi, Florenz.
Oben Gelage, unten Schmausende sitzend.

Nach den übernommenen Emblemen, deren viele wir übrigens spezifisch christlichen Charakter annehmen sahen, hätten wir nun die neugeschaffenen zu betrachten, und zwar was an menschlichen Figuren und Gruppen die in den Dienst des Christentums getretene Kunst hervorgebracht hat. An dieser Stelle erscheint es ratsam, in Erinnerung zu bringen, was wir in der Einleitung über die geschichtliche Stellung der altchristlichen Kunst sagten, sie sei nicht im Gegensatz zur Antike entstanden, sei aber auch nicht als deren Tochter anzusehen, sondern, so sagten wir, die altchristliche Kunst ist selbst Antike, Antike christlicher Konfession im Unterschiede von der Antike heidnischer Konfession. Im Künstlerischen blieb die Kunst immer dieselbe Antike, nach Maßgabe der ihr in der Kaiserzeit noch innewohnenden Kräfte gleich bereit, alle an sie herantretenden Aufgaben zu lösen, mochte es sich um den Kult des Juppiter, des Mithras oder des Christus handeln, um die künstlerische Ausstattung einer heidnischen oder einer christlichen Gruft.

Wenn es nun wahr ist, daß in der Gräberkunst die Verstorbenen den Angelpunkt bilden, um den sich alles dreht, so werden wir zuerst nach Darstellungen der Verstorbenen fragen und nach der besonderen Art und Weise ihrer Darstellung. Da ist sofort zu sagen, daß die Malereien im ganzen, insbesondere aber gerade die früheren, den Eindruck machen, als hätten die Christen eine gewisse Scheu gehabt, ihre Verstorbenen in Person darzustellen; es gibt nur wenige Bilder, die man als Porträts anzuerkennen hätte, und das sind vor allem solche, denen der Name beigeschrieben ist. Man frägt nach den Gründen der Erscheinung. Um sie erklärlich zu

finden, könnte man an diese und jene im Altertum auftretende Empfindung denken; der ausreichende Grund aber wird die aus den folgenden Betrachtungen sich ergebende Tatsache sein, daß das ganze Sinnen und Trachten der Katakombenkunst nicht auf Verewigung des Diesseits ging, sondern auf Vergegenwärtigung des Jenseits.

Antike Mahlschemata.

Unter den Darstellungen der Verstorbenen nehmen die Mahlbilder einen bevorzugten Platz ein; nicht, daß sie an Zahl überwiegen, aber tatsächlich pflegen sie in der Gruft an bevorzugter Stelle zu stehen, der Tür gegenüber, so daß der erste Blick des Eintretenden darauf fallen muß, an der Rückwand der Kammer über dem Hauptgrab.

Bevor wir die Gemälde selbst betrachten, wird es nützlich sein, einiges vorauszuschicken über die wechselnde Art, wie man sich im Altertum zum Mahle niederließ, und über verschiedene Arten von Mahlzeiten, wie sie im Leben und in der Vorstellung sich herausbildeten. Wenn wir etwas weit ausholen, so geschieht es — es sei hier noch einmal wiederholt, um die christliche Antike so recht mitten in den Entwicklungsstrom des Gesamtaltertums zu stellen, dessen organisches Glied sie ist.

Die Art, wie man sich zur Mahlzeit niederläßt, hat ihre kulturgeschichtliche Bedeutung. Es lassen sich wechselnde Gebräuche erkennen, in ihnen verraten sich Entwicklungsstufen der Kultur. Es gibt zwei Hauptarten, hocken und sich lagern; beide sind primitiv. Jede aber hat sich auf eine höhere Stufe zu erheben gewußt, durch das einfache Mittel, den Sitz mittels eines untergeschobenen Gestelles zu heben: der Hocker schuf sich den Stuhl und wurde zum Sitzer; der Gelagerte schuf sich das Bett, die Kline.

Ursprünglich also hockte man um das am Boden entzündete Herdfeuer und um den gemeinsamen Napf; es war schon ein Fortschritt, als man dazu überging, erst eine Streu, dann eine Matte unterzulegen. Der Brauch des Hockens beherrschte die Urzeit und hat sich gehalten bei den Völkern auf niederer Kulturstufe, bei den Ostasiaten sogar in ihrer Hochkultur. In der Kultur zurückgeworfene Völker, wie die Griechen nach den Überflutungen durch Slawen, Kreuzfahrer und Türken, müssen wieder hocken; die Herstellung Griechenlands gibt seinen Bewohnern, den Bauern erst in unseren Tagen, den gehobenen Herd und die Möbel zurück. Für das Hocken fehlt es nicht an Belegen aus dem Altertum. Zwar daß die Leichen mit heraufgezogenen Knien, wie sie in Gräbern der Frühzeit gefunden werden, die „Hocker", in dieser ihrer Haltung das Hocken der Lebenden nachahmen sollen, ist nur eine Hypothese neben anderen, die vielleicht schlüssigere Beweise ins Feld führen können. Aber allein die Tatsache der Herdplätze, wie man sie in frühzeitlichen Ansiedelungen trifft, ist Beweis genug dafür, daß man das Herdfeuer am Boden anmachte, folglich um dasselbe am Boden hockte. Beweisend sind die zahlreichen Darstellungen in ägyptischen Bildwerken; man kann da auch die Unterart des Hockens mit untergeschlagenen Füßen beobachten. Soviel scheint aus den Bildern hervorzugehen, daß nur untergeordnete Personen zur Zeit der Pharaonenkultur noch hockten.[1])

[1]) Ägyptische Bilder: Prisse, Histoire de l'art égyptien II Taf. 6 Nudeln der Gänse, Taf. 43 Frau des Teï. Füße untergeschlagen: Schreiber, bei Prisse II Taf. 15; Perrot et Chipiez,

Zufällige Gelegenheit auf Felsblöcken oder Holzklötzen sich niederzulassen ließ die Bequemlichkeit und nach Umständen die Bedeutsamkeit eines gehobenen Sitzes früh erkennen. Die Erfindung des Stuhles war bereits vor den Zeiten gemacht, als die ältesten uns bekannten Könige von Altchaldäa und Ägypten herrschten; wir finden sie von Anfang an thronend dargestellt und zwar schon damals auf Stühlen verschiedener Konstruktion. Throne finden wir in den Palästen der kretisch-mykenischen Kultur und in allen späteren Residenzen. Und das Sitzen auf Stühlen hat sich durch alle Zeiten behauptet, auch nachdem eine noch bequemere Art sich niederzulassen gefunden war. Insbesondere bei Mahl und Trunk machte man sich's bequem. So sehen wir in den Grüften der Ägypter den Vornehmen gemalt, sitzend vor dem mit Speisen hochbeladenen Tischchen, daneben stehen volle Krüge am Boden, anderes wird in Fülle herbeigebracht. So saßen die assyrischen Könige beim Festtrunk, von Eunuchen bedient, wie Assurnazirpal in seinem Relief. So sitzen an den Grabsteinen der Nordsyrer die Verstorbenen an Tischchen. So sitzen die homerischen Helden auf Stühlen und Thronen schmausend und zechend. So in Reliefs aus Sparta die Unterirdischen, den mächtigen Doppelhenkler in der Hand, so sehen wir in den Vasenbildern des Oltos und des Sosias die Olympischen thronend beim Trunk im Hause des Vaters.[1])

Das Lagern am Boden ist so primitiv wie das Hocken, vielleicht sogar diesem gegenüber das Primäre. Man lagert sich zur Ruhe, flach ausgestreckt, dagegen mit aufgerichtetem und an eine Rückenstütze gelehntem Oberkörper, oder mit aufgestütztem linken Arm, zum Essen und Trinken (zu jeder weitergehenden Hantierung müßte man wenigstens in die Hocke übergehen). Das Gelage am Boden fand ursprünglich im Freien statt, im Grünen, und neben aller Steigerung der Zivilisation bis zum verfeinertsten Luxus hat der Mensch immer soviel Gefühl für Natur und Ursprünglichkeit sich bewahrt oder durch den Gegensatz wiedergewonnen, um das Wohltuende des Lagerns im Grünen sich zur Erholung und Erfrischung zu gönnen. Das sind immer Feierstunden für den kultursatten Menschen. Der alte Brauch erhielt sich besonders im Kultus; zu gewissen Festschmäusen lagerte man sich am Boden, und man bot solches Gelage auch den Geistern an, das ist den Toten und den Göttern.

Zum Gelage am Boden gehört eine weiche Unterlage; beim Aufenthalt in der freien Natur suchte man sich grasbewachsene Flächen, sonst schüttete man eine Streu auf, etwa von frischem Laub (*στιβάς*, stratio). Oder man richtete künstliche Lager her, bestehend in Vließen oder wollene Decken (*στρωμναί*). Die Streu konnte auch in eine Art Matratze gestopft sein. Auf einer Streu von zartem Gras, am liebsten jedoch von Klee, breitete der Perser, wenn er opferte, das gekochte und zerlegte Fleisch für den Gott aus, den er herbeirief. Auf einer Streu von Efeu lagerten sich im athenischen Kerameikos die Bürger und Fremden, wenn Herodes Atticus an den großen Dionysien ihnen einen Trunk Wein spendete. Auch scheint in den Statuten des athenischen Jobakchenvereins die Darbietung einer Streu unter den herkömmlichen

---

Histoire de l'art dans l'antiquité I Taf. 10. Mädchen eb. 794 Fig. 523. Erman, Ägypten I 1885, 264.

[1]) Altchaldäa: Heuzey-de Sarzec, Découvertes en Chaldée Taf. 16 ff. Kreta: Archäol. Anzeiger 1900, 142. Ägyptisches Relief z. B. Perrot-Chipiez, Histoire I 133 Fig. 86. Assurnazirpal: v. Sybel, Weltgeschichte ^{2}1903, 69 Bild. Sparta: Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 1. Oltos: Archäologische Vorlegeblätter Serie D Taf. 1. Sosias: Antike Denkmäler I Taf. 9.

Leistungen des erwählten Priesters aufgeführt zu sein. Ähnliches galt im Verein der Cultores Dianae et Antinoi zu Lanuvium: die „Tafelmeister" haben guten Wein, Brot, marinierte Sardinen, Streu, heißes Wasser und das Ministerium zu stellen.[1])

Eine ziemliche Anzahl antiker Bildwerke illustriert das Gelage am Boden; wir teilen hier einiges mit. Bisweilen ruhen im selben Bilde die Gäste teils unmittelbar auf dem Boden, das heißt im Rasen oder auf Streu, teils auf untergelegten Decken oder Pfühlen. Mit wenig Kunst und viel Behagen schildert eine um 600 vor Chr. bemalte kyprische Vase aus Amathus ein Gelage im Grünen. Die Szene ist in einem Hain von Palmen und Laubbäumen, Vögel beleben die Zweige, an einem Schoß hängen Kränze; drei Personen sind gelagert, eine mit vorgestreckter Trinkschale ruht im Rasen, dessen üppigen Wuchs eine aufsprießende Blume andeutet, ein Aufwärter mit einem Kranz in der Hand beugt sich zu ihm vor; zwei andere Personen lagern auf einer Matratze, es folgt noch ein Aufwärter, am anderen Ende ein Flötenbläser. Die Berliner Trinkschale vom Kap Kolias in Attika, aus der Zeit gegen die Perserkriege, zeigt auf der weißgrundierten Außenseite zwei Gelagerte, auf zusammengeklappte Kissen gestützt; ein unmittelbar auf dem Boden ruhender Mann trinkt, ein auf einer Matratze sich's bequem machender Jüngling singt und schnalzt dazu mit den Fingern. Ob da mit Vorbedacht ein Unterschied gemacht ist? Es scheint im Londoner Vasenbild mit dem Symposion des Herakles und Dionysos der Fall zu sein: ersterer ist auf dem bloßen Boden gelagert, der vornehmere Dionysos hat eine Decke untergelegt.[2])

Auch sonst, wo der Gelagerte unmittelbar auf die Bodenlinie gesetzt ist, wird man Rasen oder Streu vorauszusetzen haben. Unter den Schildereien am Architrav vom altdorischen Tempel zu Assos ist ein Gelage am Boden; die Männer stützen den Ellbogen auf Kissen, von denen eins zusammengeklappt ist, in den Händen halten sie Trinkgefäße verschiedener Form, es fehlt nicht der Mischkessel und der Knabe als Mundschenk. Die naive Kunst der archaischen Zeit hat das Motiv sogar vom Land auf das Wasser übertragen: ein Elfenbeinrelief aus Chiusi zeigt einen auf dem Meeresgrund gelagerten fischschwänzigen Triton, der den Ellbogen auf ein Kissen stützt; in jeder Hand hält er einen Fisch. Wir führen das Bildwerk an, obschon es sich nicht gerade um ein Zechgelage handelt; dasselbe ist der Fall bei der Schale des Phintias: der Riese Alkyoneus ruhte behaglich am Boden, gegen ein Rückenkissen gelehnt, da kommt Herakles über ihn und schlägt ihn tot. Ein etruskisches Grabgemälde von

---

[1]) Perser: Herodot 1, 132. Oldenberg, Religion des Veda 1894, 341f.
Herodes: Philostratos, Vit. soph. II 2, 59.
Jobakchen: Wide, Ath. Mitt. 1894, 272.
Lanuvium: CILXIV n. 2112, 15 strationem, caldam cum ministerio. Vgl. E. Maaß, Orpheus 1895 26, 3. 36. 53. Die Ausdrücke *στρώννυσθαι στρωμνήν* (z. B. Archäol. Anzeiger 1894, 79) und sternere lectum bedeuteten ursprünglich doch, eine Streu oder Decke oder ein Pfühl zum Lager auf dem Boden ausbreiten, und sie konnten in dieser Bedeutung auch nach Erfindung der Bettstellen immer wieder gebraucht werden. Ob das Lectisternium als Opfertyp im Götter- oder im Totenkult entstand, ist eine zweite Frage; dazu W. Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage 39. H. Thiersch, Zwei antike Grabanlagen 1904, 11.

[2]) Amathus: A. Smith bei A. S. Murray, Excavations in Cyprus 1900, 105 Fig. 152, 2. Berlin: Mon. dell' Istituto X Taf. 37. London E 66, Catalogue III 89.

Chiusi schildert ein Gelage in seinem Beginne, dem letzten Gast nimmt ein Sklave die Sandalen ab.[1])

Das Lagern auf Pfühlen oder Matratzen, die am Boden liegen, findet sich oft genug. In der Tomba della pesca e della caccia zu Corneto ist im Giebelfeld ein Ehepaar auf einer mächtigen Matratze ruhend gemalt, zwei Frauen hocken dabei auf Kissen; die Szene ist im Grünen, der Mischkrug und die Weinkrüge stehen im hohen Gras. An einer Augenschale ist Herakles auf einer Decke am Boden gelagert, unter einem Ölbaum bei einem Weinstock, Athena steht vor ihm. An der Bonner Kalpis des Euthymides sitzen zwei Epheben auf Pfühlen, der rechts bläst die Doppelflöte, der links akkompagniert mit Krotalen. So malte Euphronios die zechenden Hetären auf Matratzen am Boden gelagert. Das Hochzeitsgelage des Peirithoos findet an der einige Jahre nach Vollendung des Zeustempels zu Olympia gemalten Wiener Kentaurenvase im Palasthof statt; an der Säulenhalle entlang ist eine durchlaufende Matratze ausgebreitet, in angemessenen Abständen liegen sechs Stützkissen darauf, eins wird eben im Kampf heruntergeschoben. Entsprechend ist denn auch dieselbe Szene im Westgiebel des Zeustempels zu verstehen, die Pfühle in den Giebelecken sind die Matratzen eines Gelags am Boden.[2])

Wenn am Gelage im Grünen eine Mehrzahl von Personen beteiligt ist, so ergibt sich von selbst eine Anordnung im Kreis oder Halbkreis, wobei dann das Geschirr innerhalb des Kreises Aufstellung findet; an einigen Vasen hat der Maler es in einem besonderen Streifen innerhalb des Lagerkreises angeordnet. So an der rotfigurigen Vase mit Herakles, wie er dem Dionysos und seinen Satyrn ins Gelage fällt, und an der Schale im Stil des Brygos mit dem Symposion der zweimal drei Männer.[3])

Soweit waren es ältergriechische Bildwerke, die wir vorführten; es folgen noch einige aus der hellenistisch-römischen Zeit. Das Deckenbild einer etruskischen gravierten Toilettenciste in Petersburg schildert vier junge Mädchen, die im Grünen, inmitten sprossender Blumen, gelagert sind, teils auf Kissen gestützt; sie haben ihre Spieltiere bei sich, Gänse, eine tränkt die ihrige. Ein Mosaik von Sussa (Hadrumetum) spiegelt das ländliche Leben am Nil wieder; unter anderm sieht man nahe dem Ufer ein Gelage zweier Männer; dem einen gibt oder nimmt eine Frau den Becher, zur Seite mischt ein Sklave den Wein.[4])

---

[1]) Assos: Brunn-Bruckmann, Skulptur n. 411.

Triton: Mon. VI 46, 4; Brunn, Annali 1860, 478. Phintias: Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasen I Taf. 32; ferneres II S. 66 und Taf. 63. 71.

Chiusi: Mon. V 17; Braun, Annali 1850, 280. Am Boden sitzend wird Polyphem von Odysseus trunken gemacht und geblendet: Gaz. arch. 1887 Taf. 1.

[2]) Corneto: Mon. XII Taf. 14; Sittl, Annali 1885, 132. Augenschale: Gerhard, Auserl. Vasenbilder Taf. 132, 4. Euthymides: Kekulé, Archäol. Zeitung 1873, 95 Taf. 9. Euphronios: Archäol. Vorlegeblätter Serie V Taf. 2. Wiener Kentaurenvase: Curtius, Archäol. Zeit. 1883, 351 Taf. 18. Westgiebel: Olympia-Ergebnisse III 135 nebst Atlas Taf. 33, 2. Tatsächlich befinden sich die Kissen auf demselben Niveau mit den Füßen der Kämpfenden, also auf dem Fußboden; wie und wozu käme auch die Alte auf die Kline, auf der sie vorher nicht war? Der Eindruck im Kissen muß jedenfalls von etwas anderem herrühren als dem Pfostenkopf einer Kline.

[3]) Herakles: Gerhard, Auserl. Vas. I Taf. 59. Symposion: Mon. III Taf. 12. Hartwig, Meisterschalen 1893, 329.

[4]) Petersburg: Mon. VIII Taf. 58.

Sussa: Schulten, Archäol. Anzeiger 1900, 68 Fig. 3.

Wichtig sind die Darstellungen religiöser Gelage. In Pompeji, im Hause der Vettier, ist neben anderen Szenen, die von Eroten und Psychen agiert werden, auch eine Feier der Vestalien gemalt. Ein Gelage im Grünen: vier Teilnehmer ruhen im Gras und auf Kissen gelehnt, im Inneren ihres Kreises steht das Trinkgeschirr, links reiht sich eine Psyche an, auf einem Steinwürfel sitzend, eine weitere bringt als Aufwärterin eine Schüssel; die zwei rechts entsprechenden Nebenfiguren sind sehr verblaßt; im Hintergrund das Tier der Vesta, der Esel, zweimal. Einige Weihreliefs aber führen Gelage religiöser Vereine unmittelbar vor Augen. Eins gilt dem Apoll; der Gott sitzt mit seiner Kithara auf Bergeshöhe hinter dem Felsaltar und hält seine Schale hin; den Abhang herauf kommt der Zug seiner Verehrer, nicht ohne die Kanne; weiter unten ein Reigentanz und das festliche Gelage im Grünen, Männer und Frauen mit Phialen, vorn steht der Krater, zur Seite sitzt der Flötenbläser. Sodann zwei Reliefs aus der Synagoge des Zeus Hypsistos. In einem oberen Felde pflegen da Götter dargestellt zu sein, im einen Falle mit Baum, Altar und Adoranten. Unterhalb ist das Gelage abgebildet, an dem einmal sechs, einmal zehn Personen teilnehmen, den Ellbogen auf ein Kissen gestützt; in einer unteren Zone sind Flötenbläser und Tänzer, Kratere und Schenke hinzugefügt, etwa auch mit Fleischstückchen besteckte Bratspieße. Bei diesen letzten Reliefs kann allerdings ein Zweifel Raum haben, ob das Gelage am Boden oder auf einer langen Kline gedacht sei. Wie die vorliegenden Exemplare gearbeitet sind, scheinen in der Tat Gelage am Boden gemeint; der bis zu den Rändern des Steins durchgehende Streifen unter den Gelagerten kann keinen „Diwan“ vorstellen. Höchstens könnte gefragt werden, ob die etwas eigentümliche zweistreifige Komposition vielleicht von einem einzonigen Typus abgeleitet sei, nämlich dem unten zu erwähnenden mit langer Kline und dem nötigen Apparat nebst junger Bedienung vor ihr; es wäre freilich etwas ganz verschiedenes daraus geworden.[1])

Jenseitige Gäste in diesseitigen Gelagen erscheinen zu den Theoxenien, den Gelagen, wie sie Göttern geboten wurden, und zwar auch in der Form von Gelagen am Boden. Dergleichen scheinen die Odessiten ihrem Gott, einer Art Pluton, angeboten zu haben; denn Münzen von Odessos zeigen seit etwa 300 vor Chr. den bärtigen Gott gelagert, auf ein Armkissen gestützt, im linken Arm das Füllhorn, in der Rechten (wenigstens auf späteren Exemplaren) die Phiale; wie ein Beizeichen aussehend, aber zum Typus gehörig steht im Feld über der rechten Hand eine gestürzte Amphora, aus welcher Wein tropft, später in einem Strahl herausschießt, eintretendenfalles in die vorgestreckte Phiale. Im ältesten Exemplar lagert der Gott auf einer Matratze, daran die Inschrift der Odessiten angebracht ist, sonst lagert er unmittelbar auf dem Boden. Auf Münzen von Tomis, in der Kaiserzeit geprägt, sind es die Dioskuren, die zur Entgegennahme der Opfer gerufen auf der Erde sich niedergelassen haben, die Phiale in Händen; in einer der verschiedenen Prägungen ruhen sie auf einem Pfühl.[2])

Weiter fragen wir nach Darstellungen jenseitiger Personen in jenseitigen Gelagen am Boden. Die Bilder des ruhenden und dabei zechenden Herakles scheinen zwischen

---

[1]) Vettier: Mau, Röm. Mitteilungen 1896, 80 Bild. Apoll: Cesnola, Cyprus 149 Bild. Schreiber, Kulturhist. Bild Taf. 16, 7. Zeus Hypsistos: a) Perdrizet, Bull corresp. hell. 1899, 592 Taf. 4. b) eb. 593. Lüders, Dionysische Künstler 1873, 9 Taf. 2.

[2]) Pick, Archäol. Jahrbuch 1898, 157. 152 zu Taf. 10, 15—17. 13—14.

diesseitiger und jenseitiger Auffassung zu schwanken: vorwiegend dürfte er, wenigstens in den ernsten Bildern, in seiner Seligkeit gedacht sein. Er pflegt auf der über eine Felspartie gebreiteten Löwenhaut zu ruhen. In einem Kreise Seliger beiderlei Geschlechts, die im Grünen gelagert zechen — bei den Hauptpersonen stehen runde Präsentierbretter mit Speisen — treffen wir auch Herakles im oberen Fries der Pränestiner Ciste Napoleons III. Unter den Wandmalereien im augusteischen Columbarium der Villa Pamfili zu Rom befindet sich ein Gelage im Grünen; acht Personen, teils mit Phialen versehen, lagern in seliger Stimmung im Halbkreis; in dessen Mitte steht eine Schüssel, weiter vorn Krug und Becher. Da ein religiöses Fest hier ebensowenig indiziert ist wie ein Totenmahl (Leichenschmaus oder Anniversar), so bleibt kaum eine andre Wahl als ein Seligenmahl.[1])

Das auf ein untergeschobenes Gestell gehobene Lager (Kline, Lectus) hat Zeit gebraucht, um sich durchzusetzen, zuerst zur Nachtruhe. Bei den Ägyptern scheinen Bettgestelle nicht vor dem „neuen Reich" im zweiten Jahrtausend vor Chr. aufgekommen zu sein. Erhöhte Lager, aus Stein aufgebaut, finden sich in den kretischen Palästen der Heroenzeit; in den homerischen Epen schlafen die Fürsten durchweg auf Bettstellen, eine andere Frage ist, wie früh die Kline zu Mahl und Trunk gebraucht wurde. Monumental erscheint das Gelage auf dem Ruhebett zuerst im siebenten Jahrhundert und zwar in einem der jüngeren assyrischen Reliefs. König Assurbanipal, der Sardanapal der Griechen, feiert ein Siegesfest in seinem Park auf der Kline gelagert, den Ellbogen auf Lehne und Kissen gestützt, die Königin thront ihm zu Füßen; beide führen Trinkschalen zum Munde, vor ihnen steht ein Tischchen mit Speisen, zur Seite ein Weihrauchgefäß, Eunuchen fächeln Kühlung, Harfen und Zymbeln begleiten das Mahl. Mit diesem für uns ältesten Denkmal ist übrigens assyrischer Ursprung des Gelags auf dem Ruhebett noch nicht bündig bewiesen; die nächstältesten Monumente, nicht assyrisch, dem sechsten Jahrhundert angehörig, folgen in so nahem Abstand, daß die Ursprungsfrage noch offen gehalten werden muß, nicht bloß zwischen Assyrien und Hellas, es kann auch ein Zwischenland in Betracht kommen. Es sind archaische Reliefs, die Stele Peruzzi in Florenz, welche in ihren zwei Bildfeldern die zwei Mahlschemata nebeneinander zeigt, unten das Sitzen auf Stühlen, oben das Lagern auf der Kline (Abbildung zu Anfang dieses Kapitels), und das aus Tegea stammende älteste Exemplar der so reich vertretenen Gattung der „Heroenmahle". Der Typus dieser Reliefs stimmt im wesentlichen mit dem des assyrischen Siegesmahls überein: der Mann gelagert auf der Kline, die Phiale in der Hand, die Frau ihm zu Füßen thronend (später wohl auch auf dem Fußende der Kline sitzend); vorn steht der Tisch mit den Speisen, ein Knabe als Mundschenk schöpft aus dem Mischkessel; statt des assyrischen Hofstaates treten Adoranten heran, öfter bringen sie Opfer. Denn diese „Heroenmahle" sind Weihbilder; der Gelagerte, dem die Verehrung gilt, ist ein Seliger, sei es nun ein Gott oder ein Heros oder ein heroisierter Verstorbener; dies eben bleibt fraglich.

---

[1]) Herakles: Jahn-Michaelis, Griech. Bilderchroniken 1873, 39. Löwy, Röm. Mitt. 1897, 56 Taf. 3. Ciste: Mon. d. instit. V Taf. 51. Pamfili: Jahn, Bayer. Akad. Abh. VIII 1858 Taf. 6, 17. Eine ähnliche Anordnung läßt die übrigens nur mit Vorbehalt zu benutzende Abbildung eines Gelages erkennen, bei Beger, Meleagrides, Colon. Brand. 1696, 22: die Gäste scheinen sich hier wie dort um eine natürliche Erdschwellung gelagert zu haben, auf der in die Mitte gestellten Platte liegt ein Schweinskopf, von rechts bringt ein Aufwärter eine andere Schüssel.

Das „Heroenmahl" ist in der Idee verwandt dem Ritus der Götterbewirtungen (Xenien oder Theoxenien), bei welchem Kline, Tisch und Krater dem herbeigerufenen Gott gerüstet, er selbst aber in einem Bilde auf das Ruhebett gesetzt wurde. Wir fanden den Ritus oben in der primitiveren Form des Gelages am Boden, wenn auch nur in späteren Zeugnissen; nachdem die Kline einmal in Gebrauch gekommen war, wurde sie für diese Kultusform vorherrschend. Von den Griechen übernahmen die Römer den Ritus unter dem Namen Lectisternien oder Pulvinarien.[1])

Es ist nicht nötig, die ganze literarische und monumentale Überlieferung über klassische Gelage auf Ruhebetten hier beizubringen; ein paar Beispiele mögen genügen. In griechischen Vasenbildern, besonders älteren Stiles, finden wir vor anderen Dionysos und Herakles auf der Kline gelagert zechend; im fünften Jahrhundert wurde das Gelage, bei welchem Odysseus die Freier der Penelope niedermacht, als auf Ruhebetten begangen geschildert. In ihren Grüften ließen sich die Etrusker beim Gelage malen, etwa unter grüner Laube von Reben oder Efeu, da ruht die Gattin auf der Kline des Gatten; dazu gibt's Flötenbläser und Tänzer, alles unter Bäumen und blühenden Stauden. Und ihren Särgen gaben sie wohl das Ansehen von Ruhebetten, auf denen sie selbst in plastischem Bilde ruhen, die Trinkschale in der Hand.[2])

Zu einem geselligen Mahl mit folgendem Trunk (Deipnon und Symposion, lateinisch Convivium und Commissatio) wurden ursprünglich drei Ruhebetten im Hufeisen aufgestellt, vor jeder Kline der zugehörige Tisch; die vierte Seite blieb frei für die Bedienung und etwaige Vorführungen zur Unterhaltung. Solch ein Dreiklinengelage aus der Zeit der Perserkriege schildert der Vasenmaler Duris an einer Trinkschale. Zu größeren Gelagen wurden entsprechend mehr Klinen aufgestellt; bei dem Gelage, welches Attaginos in Theben dem Mardonios mit fünfzig Persern und ebensoviel Thebanern gab, kam ein Perser und ein Thebaner auf je eine Kline zu liegen; beim gemeinsamen Hochzeitsmahl Alexanders und seiner Hetairoi wurden im Speiseraum des Riesenzeltes hundert Klinen aufgestellt, im Prachtzelt des Ptolemäos Philadelphos sogar 130 im Kreise herum. Uns gehen hier mehr die Gelage in kleinerem Kreise an, für welche die Anordnung in Hufeisenform typisch blieb, das Dreiklinengelage (Triklinon, Triklinion). Es sind nun eine Reihe von Neuerungen zu verzeichnen,

---

[1]) Ägyptische Betten: Perrot et Chipiez, Histoire I 842. Kretisch: Annual British school Athens IX 10 E 1 zum Südosthaus in Knossos, Plan Fig. 1. Assurbanipal: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst [2]94 Bild. Peruzzi: eb. 129 Bild. Tegea: Ath. Mitt. 1879 Taf. 7. Heroenmahle: Deneken in Roschers Lexikon I 2571ff. Pick, Archäolog. Jahrbuch 1898, 148 ff. C. M. Kaufmann, Jenseitsdenkm. 1900, 13. Theoxenien: Deneken, De Theoxeniis 1881. Furtwängler in Roschers Lexikon I 1166ff. Pick, Jahrbuch 1898, 149. Schoemann-Lipsius, Griech. Altertümer II 1902, 478. Römer: Marquardt-Wissowa, Röm. Staatsverwaltung III 1885, 45. Wissowa, Religion und Kultus der Römer 1902, 355.

[2]) Dionysos: Gerhard, Auserles. Vasenbilder Taf. 142. Herakles: Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasen Taf. 4. Freiermord: Mon. X Taf. 53. Benndorf, Gjölbaschi-Trysa 96 Taf. 7. 8. Etruskische Grabmalereien: Tomba del triclinio, Mon. I Taf. 23; Querciola, eb. I Taf. 33; Casuccini, eb. V Taf. 33; del vecchio, eb. IX Taf. 14, 1 u. a. Deckelfiguren: ein älteres Exemplar aus Caere, Mon. d. inst. VI Taf. 59, jüngere aus Chiusi, Mon. XI Taf. 1; Antike Denkm. I Taf. 20. Die Figuren ruhen auf Pfühlen oder Matratzen, aber der Sargkasten ist in den jüngeren Exemplaren nicht als Bettgestell oder Kline behandelt, sondern mit einem architektonischen Fries verziert, der sonst auch Altären und altarförmigen Särgen gegeben wurde; es liegt hier also eine Kontamination zweier Typen vor. Andere Särge (Mon. VI Taf. 60), ebenso die Aschenkisten mit auf Matratzen ruhenden Deckelfiguren, bedecken die Flächen des Kastens mit figürlichen Reliefs.

deren Ursprungszeiten aber nicht genau feststehen. Während in der klassischen Zeit der Griechen zwei Personen für jede Kline die normale Zahl geworden war, die nur im Notfall überschritten wurde (wie gegen Ende des platonischen Symposions der trunken ins Gelage fallende Alkibiades zwischen Sokrates und Agathon eingeschoben wird), war man in der römischen Kaiserzeit dahin gelangt, jeder Kline soviel Breite zu geben, daß drei Personen bequem Platz fanden, im Triclinium also neun die Regel ward. Ein solches Triclinium nun wurde als geschlossenes Hufeisen konstruiert, die Oberflächen nach außen geneigt; es war eine rechtwinklig hufeisenförmige Pritsche, die man mit Polstern, Decken und der nötigen Anzahl Stützkissen belegte. Zu ständigem Gebrauch, besonders im Freien, wurden die Triklinien wohl auch aufgemauert; dergleichen kommen in Pompeji vor, sowohl in den Hausgärten, hier unter Lauben, als auch bei den Gräbern, dort für Leichenschmäuse und Anniversarien.[1])

In der Kaiserzeit finden wir vereinfachte Formen: das rechtwinklige Hufeisen des Tricliniums ist abgerundet zum Halbkreis (semirotundum), und die Stützkissen der Gäste sind verschmolzen in eine zum Halbkreis gekrümmte durchlaufende mächtige Polsterrolle. Nach der damals gebräuchlichen Halbkreisform des Buchstabens Sigma nannte man die gekrümmte Polsterrolle, und nach ihr das ganze Semirotundum, auch Sigma. Bei Benutzung der halbkreisförmigen Pritsche wurde die Sigmarolle auf den inneren Rand des Semirotundum gelegt, in den offenbleibenden inneren Halbkreis kam das Gestell zur Aufnahme der Speisenplatte zu stehen. Fand das Gelage aber im Freien am Boden statt, so brauchte man nur die halbkreisförmig gekrümmte Polsterrolle auf den Rasen zu legen, weiter war nichts nötig, die Gäste lagerten sich auf den Rasen, den Ellbogen auf die Sigmarolle gestützt; Brotkorb, Schüssel und Mischkrug fanden ebenfalls im Rasen Platz, im inneren Halbrund.[2])

Auf die Kline konnte man sich nach Umständen auch setzen, so gut wie man sich gelegentlich auf den Bettrand oder die Chaiselongue setzt, ohne die Beine heraufzunehmen. Man ist aber weitergegangen und hat die Kline eigens zum Sitzen hergerichtet, als eine Art Kanapee mit zwei Seitenlehnen, zunächst noch ohne Rückenlehne, späterhin mit einer solchen (um einen antiken Namen verlegen, nennen wir es Kanapee, conopium Hor. epod. 9, 16, obwohl hier kein Stechmückennetz angebracht war). Antike

---

[1]) Duris: Archäolog. Vorlegebl. VI. Taf. 19. Attaginos: Herodot IX 15 f. Alexander: Athenäus XII 538 c. Philadelphos: eb. V 196 a. Triclinium: Marquardt-Mau, Privatleben der Römer I 302. Pompeji: Mau, Pompeji 1900, 246. 417, vgl. das Triclinium funebre unter Laube bei Benndorf, Heroon zu Gjölbaschi-Trysa 1889 zu Taf. 1—5.

[2]) Sigma am Boden: ein Beispiel bei Caylus, Recueil d'antiq. II Taf. 115, 3 und bei Niccolini, Case di Pompei, Descr. gen. Taf. 3 = Schreiber Kulturhist. Bild Taf. 77, 5. Die Gäste liegen um den Halbkreis der Sigmarolle, vorn steht eine Schüssel mit einem Schweinskopf, von links kommt ein Aufwärter mit einer anderen Platte. — Seit Forcellini geht die Rede, das Wort Stibadium bezeichne in der römischen Zeit das halbkreisförmige Ruhebett (Marquardt-Mau, Privatleben 307. Wide, Ath. Mitt. 1894, 272). Ohne Zweifel ist das Wort an mehreren Stellen in diesem Sinne gebraucht, ganz natürlich, weil damals die Klinen in der Regel eben halbrund waren; das Wort an sich aber bedeutet ganz allgemein „Ruhelager", und wenn Sidonius Apollinaris epist. II 2, 11 eine cenatiuncula beschreibt, darin ein stibadium et nitens abacus sich befand, so war dem, wie Forcellini selbst betont, stets quadraten Abacus entsprechend dies Stibadium ein rechtwinklig hufeisenförmiges Triclinium. — Lampridius, Heliogabal 25, gibt an, Elagabal (Kaiser 218—222) sei der erste gewesen, welcher das Sigma auf die Erde gelegt habe, nicht auf Gestelle (primus denique invenit simma in terra sternere, non in lectulis). Marquardt-Mau, Röm. Privataltertümer I 309.

Abbildungen kommen in Sarkophag- und Grabreliefs vor. Wiederum findet sich ein richtiges Kanapee oder Sofa mit Rücklehne, ein Sofa von besonders großen Dimensionen, auf welchem vier Personen gelagert sind, davor steht das Dreibein mit der Platte. Es gab auch verlängerte Klinen ohne Lehne für eine Mehrzahl von Personen; ein spätathenisches Relief zeigt Herakles in dieser Weise mit den Musen vereint; ein zwischen Herakles und den Musen gelagerter Mann wird bald als Apollon, bald als Verstorbener und Seliger erklärt.[1])

Einführung der Vibia in die Gefilde der Seligen und Mahl der Seligen.
Heidnische Gruft beim Coem. Praetextati.

Die christlichen Mahle.

In Mahl und Trunk hat der natürliche Mensch von jeher den Gipfel seines Daseins gefunden; wohl lernte der geistlich und sittlich sich ausbildende Mensch feinere Freuden schätzen, doch behauptete das Mahl seine Bedeutung. In Verbindung mit der Ruhe nach getaner Arbeit bringen Speise und Trank die verbrauchte Lebenskraft wieder ein, in der Sättigung fühlt sich der Mensch im Genusse von Lebenshöhe und Lebensfreudigkeit. So ist schon das tägliche Mahl eine Art Siegesfest, wenn nicht über den Tod selbst, so doch über die totkündende Entkräftung, ein Sieges- und Freudenmahl. Freilich verliert es von dieser gehobenen Stimmung viel in der

[1]) Kanapee: am Deckel auf dem kapitolinischen Endymionsarkophag. Robert, Sark. III 1 n. 61. Baumeister, Denkmäler I 480 Fig. 523. Herm. Thiersch, Antike Grabanlagen in Alexandria 1904, 10. Kanapee mit Gelagerten: Petersen bei Michaelis, Röm. Mitt. 1893, 183 n. 25. Hiller v. Gärtringen, Ath. Mitt. 1900, 5 Taf. 1, 2. Hettner, Führer, Trier 1903 n. 5 Abb. Herakles: v. Sybel, Katalog d. Skulpt. zu Athen n. 548. Furtwängler in Roschers Lexikon I 2184.

Enge und Not des Daseins; dafür traten immer besondere Anlässe ins Mittel, um das gebundene Hochgefühl wieder zu entbinden. Obenan stand der Sieg in Zweikampf und Schlacht. Jenes Mahl des Sardanapal war ein Siegesmahl, die Köpfe der enthaupteten Feinde sieht man an die Zweige der Bäume gehängt, unter deren Schatten der König seine Feier hält. Ähnlich schildern griechische Vasenbilder den Achill beim Triumphgelage über der Leiche des erschlagenen Hektor. So gab der siegreiche Feldherr seinen Truppen einen Festschmaus im erbeuteten Wildpark. Auch friedliche Siege wurden mit Festmälern gefeiert. Agathon beging den Sieg seiner Tragödie mit Gastereien. Die mancherlei Anlässe, die man in wichtigen Augenblicken des Lebens fand, werden wir hier nicht aufzählen, nur erinnern an die Hochzeitsschmäuse, und wiederum an die festlichen Mahlzeiten und Gelage der Vereine und Genossenschaften, an denen die antike Gesellschaft so reich war. Es war mehr als bloße Laune, wenn Platon denjenigen seiner Dialoge, welcher nicht bloß durch seinen glänzenden dramatischen Aufbau sich von den anderen auszeichnet, sondern der in besonderem Sinn als eine Programmschrift seiner Akademie aufgefaßt sein will, die Szenerie eines Gastmahls und Gelages gegeben hat; das so vielseitig bedeutsame Motiv charakterisiert den Dialog als die Weiheschrift der ersten Hochschulgenossenschaft, der die Aufgabe gesetzt war, die erneuernden Gedanken des Meisters fortzuentwickeln und durch wissenschaftliche Erziehung der Jugend für das Leben fruchtbar zu machen.

Die das ganze Leben durchwirkende Religiosität des Polytheismus weihte, wo sie nicht völlig tot war, auch jedes Mahl durch die ideelle Teilnahme einer Gottheit. Es gab keine Form menschlichen Daseins, die nicht ihren Gott gehabt hätte; mochte der Staat, die Genossenschaft oder die Familie das Fest feiern, so lud sie ihren Gott dazu; einerlei, welcher Idee das Fest diente, die Idee wurde verehrt in einem Gott, der nicht zu vergessen war. Er erhielt außer Anruf und Verehrung einen Teil an den Speisen im Opfer, am Getränk in der Spende, nicht zu reden von den besonderen Gelagen, die man anbot in Theoxenien und Lektisternien.

Es bleiben die Toten übrig. Nach der Beisetzung, wohl auch wiederkehrend, hielt man am Grab Gelage. Die Toten waren der Speise und des Trankes bedürftig; man brachte ihnen beides. Wo man unter der Erde Grüfte aushob, da legte man wohl die Leichen zum ewigen Triklinium im Kreise, auf den Boden oder auf Ruhebetten, in Wandbetten, das Trinkgeschirr zur Hand, ein grausiges Gelage. In den Kreisen derer aber, die ein Jenseits sich ausmalten, in elysischen seligen Gefilden, da sprach man auch vom Gelage der Heiligen und von ewiger Trunkenheit.[1])

Aus dem israelitischen Vorstellungskreis, dem Mutterboden der Religion des Jesus und des palästinensischen Christentums, wird es genügen, ein paar der wichtigsten Punkte herauszuheben. Einmal das rituelle Mahl, das Passah; ursprünglich ein fröhliches Frühlings- und Dankfest der Schafhirten, welche die Erstlinge ihrer Herden opferten, zum Mahl für den Gott und für sich, wurde es umgedeutet zu einem Loskauf der dem Jahwe ebenso geschuldeten menschlichen Erstgeburten. Ferner als die Hauptsache die Idee der messianischen Zukunftszeit. Da werden die Durstigen getränkt und die Hungrigen satt werden, da gibt es Getreide ohne Geld und ohne Bezahlung Wein und Milch; hört auf mich, spricht Jahwe, so sollt ihr Gutes zu essen haben, und

[1]) Leichengelage: z. B. Petersen, Röm. Mitt. 1896, 188. Orsi, eb. 1898, 309 Fig. 2. Triclinium der etruskischen Sarkophage mit gelagerten Deckelfiguren: Martha, l'art étrusque 1889, 198.

eure Seele soll sich erlaben an Fett (Deuterojesaias 55, 1. 2). Und Jahwe der Heerscharen wird für alle Völker auf diesem Berge bereiten ein Mahl von Fettspeisen, ein Mahl von Hefenweinen, ein Mahl von Fettspeisen, die mit Mark bereitet, von Hefenweinen, die gereinigt sind; vernichten wird er auf diesem Berg die Hülle, die alle Völker verhüllt, und die Decke, die über alle Nationen gedeckt ist; vernichten wird er den Tod für immer, und der Herr Jahwe wird die Thränen von allen Angesichtern abwischen und die Schmach seines Volkes überall auf Erden verschwinden lassen (Pseudojesaias 26, 6—8). Wir haben die Stelle vollständiger hier ausgeschrieben als es für den Gegenstand, die Mahlidee, nötig zu sein scheinen könnte; aber die ganze Stelle ist für die weitere Entwicklung bedeutsam. In demselben Sinne erinnern wir noch an die Idee des Bundes zwischen Jahwe und seinem Volk; Moses opfert junge Stiere als Heilsopfer, mit der Hälfte des Blutes besprengt er den Altar, mit der anderen Hälfte das Volk und spricht: Das ist nun das Blut des Bundes, den Jahwe mit euch geschlossen hat auf Grund aller jener Gebote (Exodus 24, 4—8 Kautzsch, *τὸ αἷμα τῆς διαθήκης* Sept.). Dazu aber dies: Jahwe will mit Israel und Juda einen neuen Bund schließen, nicht wie der Bund war, den er mit ihren Vätern schloss, da er sie aus Ägypten führte, sondern dies ist der Spruch Jahwes: Ich lege mein Gesetz in ihr Inneres und schreibe es ihnen ins Herz; fürderhin sollen sie nicht mehr einer den anderen belehren Erkenne Jahwe! Denn sie werden mich allesamt erkennen vom Kleinsten bis zum Größten; denn ich will ihnen ihre Verschuldung vergeben und ihrer Sünde nicht mehr gedenken (Jerem. 31, 31—34). Über das Gelage im Jenseits als jüdische Vorstellung vgl. Dav. Kaufmann, Monatsschrift d. Judent. XL 1893, 383.

Waren ohnehin schon mancherlei Fäden aus der Mahlidee herausgesponnen worden, so erscheint sie bei den Christen vollends merkwürdig kompliziert; da schillert sie, wie das ganze Christentum, in allen Farben. Das liegt in dessen Natur als der letzten Form der antiken Religion; um jedem etwas und allen alles zu sein, mußte es neu sein ohne irgend etwas aufzugeben.

Der Keim der christlichen Mahlidee liegt im messianischen Zukunftsmahl; er hat sich indessen nicht in gerader Linie entfalten dürfen, weil die Kreuzigung ihm den Weg verwirrte. Etwa wie der weiße Lichtstrahl, durch ein Prisma gebrochen, in die vielen Farben des Regenbogens sich zerlegt, so wurde die einfache Vorstellung des messianischen Mahles, nach ihrer Brechung durch die harte Tatsache der Kreuzigung, in viele Erscheinungsformen auseinandergelegt.

Noch eine Bemerkung müssen wir vorausschicken. Einige evangelische Erzählungen wollte Baur als bewußte Dichtungen verstanden wissen, David Friedrich Strauß aber erkannte in den meisten einen literarischen Niederschlag urchristlicher Mythen, hervorgegangen aus der Meinung, die Lebensmomente des Christus seien Erfüllungen der messianischen Weissagungen, das heißt, derjenigen prophetischen Stellen, die man unter Christen auf den Messias bezog. Wissenschaftliche Systeme pflegen als solche Überspannungen von richtigen Grundsätzen zu sein, kurzsichtige Verallgemeinerungen gut gesehener Einzelheiten, sie haben bestenfalls den Wert anregender Hypothesen; dagegen der Einzelbeobachtung, aus welcher das System entsprang, seinem Motiv, darf man bis auf bessere Belehrung ein günstiges Vorurteil entgegenbringen. So mag auch von Strauß der Grundgedanke, die mythische Erklärung der Wunder, überspannt worden sein, richtig und gesund ist er darum doch. Es ist die einzig wissenschaftliche Auffassung aller Wunder, alles außerhalb möglicher Erfahrung Liegenden in den Er-

zählungen. Außer dem prinzipiell durchaus zulässigen Vorbehalt etwaiger bewußter Dichtungen nach Baurs Meinung aber muß noch, in eben dieses schöpferischen Forschers Sinn, der andere Vorbehalt der „Tendenz" gemacht werden: schon während der Lebenszeit des Jesus und von den ersten Tagen des werdenden Christentums durch alle Zeiten bis heute sind die Meinungen der Christen fließend gewesen (alle Stauversuche haben nur bewirkt, den ruhig, aber unaufhaltsam fließenden Strom der geistigen Entwicklung durch mehr oder minder jähe Katarakte zu unterbrechen); nun, alle literarische Fixierung der selbst so nebelhaft schwankenden mündlichen Überlieferung, niedergeschrieben frühestens ein Menschenalter nach Jesus, durch eine Generation, die ihn nicht erlebt hatte, sie stand in jedem ihrer Momente unter dem Einfluß der zur Zeit, am Ort, und in dem Subjekt des Schriftstellers eben wirksamen Auffassung. Da es gerade für die Frühzeit an kontrollierender, gleichzeitiger Berichterstattung sachkundiger und unbefangener Dritter so gut wie gänzlich gebricht, so läßt sich die Evangelienliteratur nicht völlig exakt analysieren, obwohl es sicher ist, daß die Momente des angedeuteten Prozesses in der Überlieferung vorliegen. Endlich ist noch daran zu erinnern, daß dieselbe Idee bald in einem schlichten Wort ausgesprochen wird, bald in einem Gleichnis, bald in einer Erzählung oder einem Mythus.[1])

Wir gehen aus von dem messianischen Mahl. Wenn auch seit dem Täufer das Grundthema der Ankündigung nur auf ein nahes Bevorstehen des Gottesreiches lautete, so war doch, nachdem einmal in Jesus der Messias gesehen wurde, ebendamit auch das Gottesreich als gegenwärtig anerkannt; dies vorausgesetzt, mußte schon die tägliche Abendmahlzeit des Christus und seiner Anhänger etwas vom Charakter des messianischen Mahles an sich haben, etwas von einem Sieges- und Freudenfest. Es ist auch kein Zufall, daß Jesus in den Evangelien so gern beim Mahle vorgeführt wird; dabei machen sich wichtige Züge des messianischen Mahles bemerkbar. Das Gottesreich ist Freude: im Gegensatz zu dem fastenden Bußprediger sehen wir Jesus essen und trinken. Das Gottesreich ist die Ausgleichung, es sättigt die Hungrigen, heilt die Kranken, entsühnt die Schuldbedrückten: Jesus, der Arzt, sucht nicht die Gesunden auf, sondern die Kranken, er ißt mit den Sündern. So in einem Herrenwort Mt. 11, 16—19; wiederum im Gleichnis vom König, der seinem Sohne ein Hochzeitsmahl ausrichtet, Mt. 22, 1—10 (die vorauszusetzende Urform ging auf das diesseitige Gottesreich; die vorliegende Redaktion aber ist nach V. 6. 7 jünger als die Kreuzigung und als die Zerstörung Jerusalems). Dieselbe Idee begegnet in Erzählungsform im Mahl beim Zöllner Levi Mk. 2, 13—17, Lk. 5, 29—32 (im eigenen Haus findet es statt Mt. 9, 10—13). Ferner im Mahl bei Simon, wo die Sünderin Jesus salbt; den ursprünglichen Gedanken hat Lk. 7, 36—50 am reinsten (wenn auch in dem breiten Stil des Auctor ad Theophilum ausgeführt; bei Mk. 14, 8a klingt der Gedanke eben noch an; Vers 7 „allezeit habt ihr die Armen bei euch, mich habt ihr nicht allezeit" ist hoch und frei gedacht, nähert sich aber schon der sekundären Beziehung auf Jesus' Tod und Begräbnis in 8b (Joh. 11, 2 vollends ersetzt die Sünderin durch Maria, die Schwester der Martha und des Lazarus). Auch der mythische Ausdruck fehlt nicht,

[1]) David Friedrich Strauß, Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet 1835. [4]1840; Das Leben Jesu für das deutsche Volk bearbeitet 1864. [14]1904. Hier soll nicht in die Erörterung der oben berührten kritischen Fragen eingetreten werden; es kann sich nur darum handeln, einleitend das Nötigste zum Verständnis der Mahlbilder zu geben.

er liegt vor in der Speisung der Tausende (fünftausend Mk. 6, 31—44, viertausend in der Doublette 8, 1—10, beide Stellen mit ihren Parallelen. Das Ritual stimmt zu genau mit dem liturgischen des Abendmahles, um nicht von ihm beeinflußt zu sein); man beachte das förmliche Gelag am Boden, wie es auch beim Zukunftsmahl des Pseudojesaias 26, 6 gedacht ist. Im Johannisevangelium finden wir außer der Speisung der Tausende Kap. 6 noch die selbständige Mythisierung des messianischen Mahles im Hochzeitsmahl zu Kana, welches, die wunderbare Speisung ergänzend, für gleich wunderbaren Trank sorgt 2, 1—11. Das Motiv des Hochzeitsmahles begegnete uns bereits in der Parabel von der königlichen Hochzeit; aber während in der Speisung der Tausende wohl das sachlich Wunderbare des Vorgangs angelegentlich betont wurde, unterstreicht das Hochzeitsmahl zu Kana den Thaumaturgen.

Aus der Zahl der gewöhnlichen Mahle hebt sich das letzte Mahl heraus, das die Synoptiker als Passahmahl bezeichnen. Wenn der Christus mit den Seinen gemeinsam ein Mahl begeht, so wird es ein Genossenschaftsmahl, dann auch in der besonderen Nuance des paulinischen Erinnerungs- und Gemeinschaftsmahles Kor. I 10, 16. Da aber Jesus, dies muß doch wohl angenommen werden, den tragischen Ausgang seines Unternehmens voraussah, so konnte er einerseits Abschiedsworte sprechen, andererseits und gleichzeitig den in seinen Willen aufgenommenen Tod aus seinem Hauptzweck erklären und für ihn fruchtbar zu machen suchen; solche in der Situation begründete Worte mochten durch ein paar Drucker im Sinne des späteren Gemeindeglaubens dann leicht die vorliegenden Fassungen erhalten (Mk. 14, 12—25. Mt. 26, 17—29. Luk. 22, 7—18; dazu Kor. I 11, 23—26. Joh. 6. Das angewandte Ritual ist wieder das liturgische. Das alte Bild des Bundesblutes wird hier übertragen auf das in der Kreuzigung vergossene und im ritualen Wein versinnbildlichte Blut des Christus. Von da war es nicht mehr weit zum Opfertod des Christus).

Auch in die Legenden von Erscheinungen des Auferstandenen fand die Mahlidee Eingang. Mt. 28, 16—20 erscheint er den Elf in Galiläa auf dem typischen Berg (auf dem Mt. auch die Bergpredigt lokalisiert und den Joh. 6, 3. 15 in Beziehung zur Speisung der fünftausend setzt. Pseudojesaias dachte sich das Zukunftsmahl auf dem Berge Zion). Im Nachtrag des Markus heißt es kurz, der Auferstandene erschien in veränderter Gestalt zweien Jüngern, da sie aufs Land gingen, und sie berichteten es den übrigen (16, 12—13); später erschien er den Elfen selbst, da sie zu Tische lagen (14). Lk. 24 erzählt dasselbe ausführlich. Es ist der Gang der zwei Jünger nach Emmaus, wo sie ihn dann am Abendmahlsritus erkennen (13—35); und den Elf erscheint er, doch nicht da sie zu Tische lagen, wohl aber verlangt er, der in Fleisch und Bein vor ihnen steht, zu essen, und sie geben ihm ein Stück Bratfisch, das er vor ihren Augen verzehrt (36—43). Im ursprünglichen Schlußkapitel 20 des Johannesevangeliums erscheint der Auferstandene zweimal unter verschiedenen Umständen; die Mahlidee verwertet erst der Anhang Kap. 21 zu einer dritten Erscheinung. Auf der Grundlage des Mythus von Petrus' Fischzug baut sich die neue Legende vom Fischzug der sieben Jünger auf, die aber auch von Petrus ausgeht und auf ihn sich zuspitzt; ans Land zurückkommend sahen sie am Ufer ein Kohlenfeuer mit Fisch und Brot; Jesus lädt sie ein zuzugreifen und teilt ihnen Brot und Fisch aus, in deutlichem Anklang an die Speisung der Tausende und die Abendmahlsliturgie.

Nun die ritualen Mahle der christlichen Gemeinden. Anschließend an Kor. I 11, 20—34 sind zwei Arten zu unterscheiden. Einmal dasjenige, welches wir als das

messianische Mahl in der Gemeindeübung bezeichnen mögen. Die Apostelgeschichte schildert das Leben in der jungen Gemeinde: sie hingen fest an der Lehre der Apostel und der Gemeinschaft, an dem Brotbrechen und den Gebeten 2, 42; dies wird dann noch präzisiert: indem sie Tag für Tag einmütig ausharrten im Heiligtum (in einer der Hallen des Tempels) und zu Hause das Brot brachen, genossen sie ihre Nahrung in Jubel und in Einfalt des Herzens 46. Hier ist mehrerlei zu beachten: der Jubel, mit dem sie das Brot brachen, also die freudige Stimmung, wie sie zum messianischen Mahl gehörte; sodann das Brotbrechen selbst, der uns schon bekannte Ritus; endlich aber, daß sie das Brot nicht in der Gemeindeversammlung, sondern zu Hause brachen (*κατ' οἶκον*), womit denn wenigstens der Verfasser der Apostelgeschichte das tägliche häusliche Abendessen als die damals übliche Form des Ritus hinstellt. Das Brotbrechen mit Danksagung kommt auch sonst in der Apostelgeschichte typisch vor.

Anders das Mahl in der Gemeindeversammlung (Liebesmahl, Agape). Ein solches fand Paulus bei den Korinthern vor. Wohl nahm auch dort ein jeder sein gewohntes Mahl ein, aber er brachte es in die Gemeindeversammlung mit, wo dann, wie Paulus rügt, der eine Hunger litt, der andre trunken war, und die Armen beschämt wurden (Klagen verwandter Art noch Jud. 12. Petr. II 2, 14 var. lect.). Solchem Mißbrauch gegenüber erinnert Paulus an das letzte Mahl, wie es ihm überliefert worden war; ohne selbst Teilnehmer gewesen zu sein, bezeichnet er es bestimmt als Stiftung eines Ritus.

Das typische Brotbrechen ist ein Ritus. Wir wollen aber nicht unterlassen, ausdrücklich zu erinnern, daß es ursprünglich nicht Ritus war, sondern täglicher Gebrauch, überall da geübt, wo etwa ein Hausvater, oder wer an dessen Stelle trat, das Brot an die Teilnehmer des Mahles austeilte. Davon, daß Essen und Trinken nach altem Brauch von einem Dankgebet eingeleitet wurde, kommt der neben dem „Brotbrechen" für den Ritus gebräuchliche Name „Danksagung, Eucharistie".

Es bleibt noch übrig, von einer letzten Gattung christlicher Mahle zu reden, den jenseitigen. Auch das messianische Mahl, ursprünglich eminent diesseitig, wurde mit den anderen Reichsvorstellungen durch die Kreuzigung jenseitig. Zuerst freilich, unmittelbar nach dem Tode des Christus, war es nicht als ein Mahl der Verstorbenen im Himmel gemeint; sondern die neuerdings erwartete Parusie galt als unmittelbar bevorstehend, die Generation der Jünger sollte die Errichtung des Reiches noch erleben, nur die bereits Verstorbenen sollten, um daran teilnehmen zu können, aus ihren Gräbern körperlich wieder auferstehen, wie als ihr Erstling der Christus selbst zu bleibendem Leben wieder auferstanden sei. Daher die Worte beim letzten Mahl: „Nicht mehr werde ich vom Erzeugnis des Weinstocks trinken, bis zu jenem Tage, da ich es neu trinken werde im Reiche Gottes" Mk. 14, 25. Lk. 22, 18 — „mit euch" setzt Mt. 26, 29 hinzu; das gibt Lukas ausführlicher 28—30 „ihr seid es, die ausgehalten haben mit mir in meinen Versuchungen; und ich verordne euch, wie mir mein Vater das Reich verordnet hat, daß ihr essen und trinken sollt an meinem Tisch in meinem Reich." Analysiert man diese Reden, so finden sich darin die zwei Elemente, das tragische („meine Versuchungen", „nicht mehr trinken") und das messianische („ich werde es neu trinken im Reiche Gottes, ihr sollt an meinem Tisch essen und trinken in meinem Reich"). Angesichts dessen drängt sich die Frage auf, ob denn die in den letzteren Worten enthaltene Ankündigung, für die Jünger eine Verheißung,

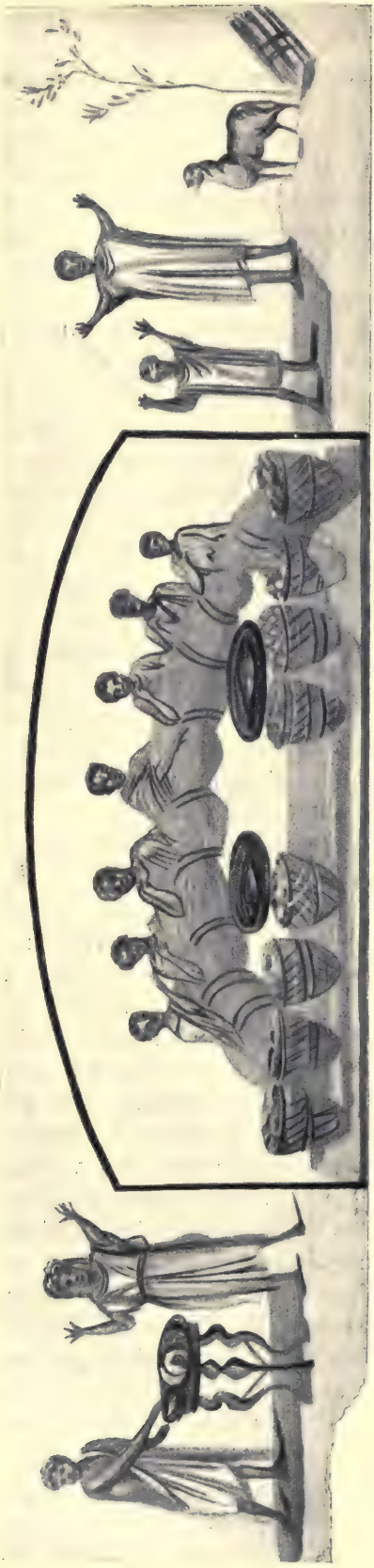
das künftige Essen und Trinken, von Haus aus nur im Zusammenhang der Passion gesprochen worden sein sollten; ob nicht längst bevor das tragische Ende irgend einen Schatten vorauswerfen konnte, Jesus ähnliches gesagt haben werde. Im Zusammenhang seiner ganzen Ankündigung des nun kommenden Reichs hieß es dann nichts anderes, als daß die Jünger mit ihm das messianische Mahl genießen sollten. Erst nachdem die Ankündigung des Zukunftsmahles in den Rahmen der Passion aufgenommen war, mischte sich das tragische Motiv ein und gab ihr die veränderte Färbung, das Mahl wurde hinausgeschoben in die Zeit der neuen Parusie nach der Kreuzigung und Auferstehung des Christus. Diese als endgültig gedachte Parusie aber war diesseitig gedacht, sofern nicht in der Idee der „neuen Welt" der ganze Gegensatz von Diesseits und Jenseits aufgehoben wurde und verschwand.

Hier erinnern wir uns des „Hochzeitsmahles" in seinem verschiedenen Vorkommen; eigentlich eben dasselbe messianische Mahl ist auch das Hochzeitsmahl von der Kreuzigung berührt und in die Zukunft gerückt worden. Eschatologisch ist das Hochzeitsmahl des Lammes, Off. 19, 9 „Selig die zum Hochzeitsmahl des Lammes Berufenen". Auch von der Zerstörung Jerusalems ist das Hochzeitsmahl berührt worden (Mt. 22, 1—10); diese jüngere Redaktion wird nun kaum noch auf die baldige Wiederkunft des Christus gerechnet haben; sie war damals schon in so weite Ferne gerückt, daß die andere Idee des Mahles im Himmel, die heidnische Idee des Mahles der Seligen, natürlich in christlicher Ausprägung, in die Lücke treten mußte. Auch das ursprünglich messianische Wort „Selig wer Brot (a. L. Frühmahl) ißt im Reich Gottes" Lk. 14, 15 und die daraus entwickelte Verheißung an die Jünger, daß sie im Reiche des Herrn an seinem Tisch essen und trinken sollten (eb. 22, 30) wird schon früh so verstanden worden sein. Jenseitig ist auch gemeint, was in der Offenb. Joh. 2, 7 dem Engel der ephesischen Gemeinde gesagt wird „Dem der siegt, ihm werde ich geben zu essen vom Baume des Lebens, welcher ist im Paradiese Gottes"; das ist dieselbe Verjenseitigung des biblischen Paradieses wie im Wort an den Schächer „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein". Ist dort nicht eigentlich von einem Gelage die Rede, so gibt es doch noch andere Zeugnisse dafür, daß die Vorstellung vom Mahl der Seligen von den Christen aufgenommen wurde. Wilpert führt ein paar Visionen von Märtyrern an, in denen das Seligenmahl seine Rolle spielt. Unter Marc Aurel wurden Karpos und Papylos auf dem Scheiterhaufen verbrannt; dabei hatte Papylos eine Vision, er sah die Herrlichkeit des Herrn, und sprach dies aus. Eine Christin, Agathonike, stand dabei; von der Überspannung der Märtyrer angesteckt, hatte sie dieselbe Vision; sie meinte sich vom Himmel gerufen, und mit den Worten „Das Frühmahl (es war vorher nicht erwähnt worden, aber in der „Herrlichkeit des Herrn" war es ihr mit enthalten) ist auch für mich bereitet, ich muß teilnehmen und essen von dem ruhmvollen Mahle" sprang sie freiwillig an den Marterpfahl. Unter Valerian erlitt Agapius den Bekenntnistod, nach ihm Marianus und Jacobus; dieser hatte kurz vor seinem Martyrium eine Vision: „Jetzt, sagte er, eile auch ich zu des Agapius und der übrigen Märtyrer Mahl. Denn in dieser Nacht sah ich Agapius . . . ein herrliches und freudenvolles Mahl begehen. Als ich und Marianus im Geiste der Liebe dorthin, wie zu einem Liebesmahle, hingerissen wurde, begegnete uns einer von den beiden Knaben, die mit ihrer Mutter vor drei Tagen das Martyrium erduldet hatten; derselbe trug einen Kranz um den Hals und hielt einen frischen Palmenzweig in der rechten Hand. Was eilt ihr so? fragte er; freuet

euch und frohlocket; denn morgen werdet auch ihr mit uns speisen.“ Die Vorstellung ging dann auch in die liturgischen Sterbegebete über; in ihnen kehrt in verschiedenen Wendungen die Bitte wieder, Gott wolle die Verstorbenen zum seligen Gelage seines Reiches gelangen lassen; sie sind eingeladen zum Hochzeitsmahl, zum Gelage; Gott Vater möge die Körper und Geister seiner Sklaven (der Christen nach ihrem Tode) zu jenen himmlischen Gütern gelangen lassen, zum Gelage, das kein Ende hat; er möge sie ruhen lassen in den lichten Wohnungen und in jenen deliziösen Gelagen.

Wilpert sieht im himmlischen Mahl nur ein Sinnbild der himmlischen Seligkeit, nicht einen ihrer wesentlichen Bestandteile. Allerdings der moderne Mensch, auch der religiöse, wenn anders er durch die Schule der Logik in Mathematik und Naturwissenschaft wie in kritischer Historie ging, vermag eine Vorstellung wie die vom Seligenmahl nicht realistisch zu verstehen; dasselbe gilt ebenso für den antiken Gebildeten, der sich die sublimierte Seelenvorstellung der heidnisch-christlichen Spekulation angeeignet hatte, gilt daher für die Theologenkirche, in deren Augen Überschwenglichkeiten wie die der Agathonike leicht der montanistischen Häresie verdächtig sind. Jene kirchlichen Sterbegebete nennen das jenseitige Mahl geradezu ein geistiges (fac illos discumbere ad mensam tuam spiritualem). Dabei wäre immerhin berichtigend zu bemerken, daß die Spiritualität das Mahl noch nicht zu einem bloßen Sinnbild macht, sondern bloß die Art des Mahles modifizierend es näher bestimmt als eines von Seelen, und die Speise als Seelenspeise. Wir wollen nicht fragen, wozu denn in demselben Sterbegebet neben den Seelen auch die Körper der Verstorbenen zum Mahle gewünscht werden, wenn es gar kein Mahl für sie gibt; denn so fragen hieße selbst das Unnützeste treiben und spekulieren. Aber wenn das Seligenmahl nur Symbol sein soll, als was sollen dann die anderen völlig gleichartigen Vorstellungen gelten? die leuchtenden Gewänder, das himmlische Paradies, die Blumen und ihr Duft, der Lichtpalast, schließlich die Herrlichkeit des Herrn selbst und das Schauen des Herrn. Sind das nicht alles ebenso sinnliche Bilder wie das Seligenmahl? Nimmt man sie nun wie das letztere als bloße Symbole, was bleibt dann von der ganzen Seligkeit noch übrig, die doch die Märtyrer nicht allein um den teuren Preis ihres Lebens, sondern auch bei den unsäglichsten Schmerzen lächelnd erkauften? Das Prinzip dieser Art Symbolik einmal aufgestellt, führt noch viel weiter. Wenn alles, was den Himmel begehrenswert macht, nur Symbol ist, so kann der Gegensatz, das höllische Feuer, auch nicht mehr realistisch verstanden werden, usf. Agathonike sicher würde all dergleichen Verflüchtigungen ihrer Phantasievorstellungen weit von sich weisen, war sie doch, wie alle Märtyrer, sogar davon überzeugt, im Feuer des Scheiterhaufens mit dem Satan körperlich zu ringen; wird Wilpert ihr auch dies Bewußtsein abstreiten wollen? Man darf nie die Kluft übersehen, welche immer zwischen dem Volksglauben und der theologischen Spekulation besteht. Wir meinen, der ganze Komplex der transzendenten Vorstellungen konnte nur bei einem Rückfall der Menschheit in die primitiv naive Gemütsverfassuug entstehen, oder bei einem Beharren eines großen Teiles in derselben, nämlich in einem solchen Geisteszustand, der die kritische Frage gar nicht aufkommen läßt. Und in solcher Verfassung befanden sich die Kreise, aus denen die christlichen Jenseitsbilder hervorgingen.[1])

[1]) Agathonike: Harnack, Texte u. Untersuchungen III 1888 435 Acta Carpi, Papyli et Agathonices (Text mit Kommentar und Einleitung); ders., Altchristl. Lit. II 1 1897 362. Barden-



Selige. Seligenmahl; vorn die Brotkörbe aus der Speisung der Tausende. Coem. Callisti, Gruft A[3]. Selige.

Die in den Katakomben vorfindlichen Mahlbilder verteilt Wilpert, ihre Erklärung vorwegnehmend, in drei verschiedene Kapitel seiner systematischen Darstellung des Inhalts der Malereien. Wir unsererseits vermögen nicht mit eben solcher Zuversicht vorzugehen, wir ziehen vor, die sämtlichen Mahlbilder, nach Typen gruppiert, zusammenzunehmen und abzuwarten, was ihre Interpretation ergibt; dabei sind wir, hier wie in aller Forschung, auf die Möglichkeit gefaßt, daß beim augenblicklichen Stande der Wissenschaft eine sichere Entscheidung, sei es für alle oder für einige Bilder, noch nicht möglich ist. Wir meinen, es spreche hier ein Unterschied im Prinzip mit. Der katholischen Wissenschaft ist es natürlich, dogmatisch vorzutragen, während die dem protestantischen Geiste artverwandte voraussetzungslose Forschung lieber Probleme diskutiert. Allerdings gibt es Ausnahmen hüben und drüben; es gibt protestantische Gelehrte und wirkliche Forscher, die dogmatisch vortragen, als wären sie die heilige Kirche selbst, und es gibt katholische Gelehrte, die sich so entschieden auf den Weg des wissenschaftlichen Lebens begeben haben, daß es ihnen Bedürfnis geworden ist, ihre Leser zum Selbstdenken anzuregen. Eben diese Aufgabe aber muß sich vollends ein Buch stellen, das wie das unsere nur der Einführung dienen will.[1])

Wer die Mahlbilder in den Katakomben betrachtet, dem wird sich eine Wahrnehmung sofort aufdrängen: sie erscheinen nicht bloß an bevorzugten Stellen der Grüfte, wo das

---

hewer, Patrologie 1901, 201. — Jacobus: Passio S. S. Mariani, Jacobi etc. ed Franchi, in Studi e testi n. 3 1900. Harnack, Altchr. Lit. II II 1904, 470. — Wilpert, Malereien 470, wo weitere Belege zum christlichen Seligenmahl sich finden.

[1]) Wilpert, Malereien S. 282, 15. Kap., Darstellungen der Eucharistie; 470 § 118 Das himmlische Mahl; 506, 23. Kap., Totenmahle. Vgl. K. M. Kaufmann, Forschungen I 1900, 107 Mahl der Vibia, 194 Darstellungen des himmlischen Gastmahls; anderes bei Leclercq in Cabrol, Dictionnaire I 1903, 836 ff.

Bild dem Verstorbenen ganz unmittelbar und in irgend einer Art Bedeutsamkeit gelten muß, sondern obendrein im Zusammenhang mit jenen dekorativen, in verschiedener Weise das himmlische Paradies andeutenden Malereien von Weinlauben, laubenähnlichen Plafonds, Blumenranken und -gewinden, Rosen und Vögelchen. Damit sind wir der Hypothese schon halb gewonnen, daß die Mahlbilder Seligenmahle darstellen. So eminent antike Vorstellungen wie das „Gelage der Heiligen" brauchen in der Frühzeit des hellenistischen Christentums ohnehin nicht zu befremden.

Das älteste Mahl der Art besitzt die sog. Galerie der Flavier; sie wird noch in das erste Jahrhundert gesetzt. Die Deckenmalerei der Galerie bereitet auf das Gemälde vor und bezeichnet die ideale Sphäre, in die es gehört, das himmlische Paradies: zuerst die aus Akanthusblättern herauswachsenden und sich weit verzweigenden Reben, mit Vögeln und weinlesenden Eroten darin; sodann ein zentrierter Plafond mit Krummstab und Tänie führenden Putten im Scheitel und in den Zwickeln; die Kappenfelder enthielten anscheinend idyllische Bildchen. Im Fond des Raumes ist das Mahl als Hauptbild gemalt, der Eintretende und Vorschreitende hat es immerfort vor Augen, seine zentrale Stellung verbürgt seine zentrale Bedeutung. Leider sehr beschädigt stellt es ein Mahl zweier Personen dar, bartloser Männer im Chiton; sie sitzen auf jener Art Kanapee, wie sie in der Kaiserzeit Mode war und mit dem Dreibeintischchen davor gerade auf Grabsteinen sich öfter findet. Der besser erhaltene der beiden wendet sich im Gespräch zu seinem Genossen. Vor ihnen steht ein Dreibein mit den Speisen, einem Fisch und drei Brötchen. Von rechts tritt ein Aufwärter heran, im ärmellosen ungegürteten Chiton, er bringt das Getränk zum Mahle, in der Linken trägt er die Kanne, in der Rechten den Becher.[1])

Unser Mahl kann weder die Speisung der Tausende, noch Jesus' letztes Mahl oder sonst eines der in den Evangelien erzählten Mahle sein, noch auch das liturgische Abendmahl. Das allgemeine Schema ist das des häuslichen Mahles, das nun aber in die paradiesische Umgebung über dem Grabe verpflanzt in der Tat ein Seligenmahl zu meinen scheint. Christliche Besonderheit in dem gemein-antiken Mahlschema ist nur die Auswahl der Speisen, welche als eine und dieselbe in allen Mahlbildern der Katakomben wiederkehrt. Es ist Brot und Fisch. Warum gerade diese? Das Brot galt im ganzen Altertum als das wesentliche Nahrungsmittel, alles übrige galt nur als Zukost. Auch im Herrengebet wird nur das Brot genannt: unser täglich Brot gib uns heute. Unter den mancherlei Arten der Zukost nun, Obst und Gemüse, Fisch und Fleisch, nimmt bei Anwohnern fischreicher Gewässer notwendig der Fisch die Hauptstelle ein; das galt für die Anwohner des galiläischen Sees wie für die hellenisch redenden des Mittelmeers, für welche die Evangelien geschrieben sind. Daher kommt es, daß in der Speisung der Tausende, das ist dem messianischen Mahl in der Gestalt eines christlichen Mythus, eben jene übliche Volksnahrung das Material abgibt, mit dem der Messias das Volk wunderbar sättigt. Nun aber ist das Seligenmahl im himmlischen Paradies lediglich eine Verschiebung des Vollendungsmahles ins Jenseits, es ist eine Verjenseitigung des Vollendungsmahles; daher versteht man, daß

---

[1]) Flaviergalerie: de Rossi, Bull. crist. 1865, 42. Garucci, Storia II Taf. 19. Deckenmalereien: Wilpert, Malereien Taf. 1. 2. Mahl: eb. 518 zu Taf. 7, 4, an letzter Stelle aller Mahlbilder besprochen und als Totenmahl (Leichenschmaus) erklärt. — Kanapee: oben S. 189.

es etwas von der Typik des Speisungsmythus angenommen hat; die Speisen des himmlischen Mahles sind eben die des messianischen, Brot und Fisch. Somit stammen die Elemente des Seligenmahles aus zwei verschiedenen Quellen, das allgemeine Mahlschema stammt aus der heidnischen Religion und Kunst, die typischen Speisen, Brot und Fisch, entstammen der christlichen Ausprägung prophetischer Ideen.

Zur Form der Brote ist noch folgendes zu bemerken. Man kennt die Entwicklungsgeschichte der Brotformen. Zuerst wurde das möglichst fein geschrotete, später gemahlene Korn mit Wasser (oder auch Milch?) angerührt und teils frisch als Brei verzehrt, teils getrocknet in Form dünner Fladen; ein Nachlebsel dieser Urform des Brotes läßt sich in gewissem Sinne in den gewalzten Sorten der Nudeln und Maccaroni erblicken. Den nächsten Fortschritt brachte das Feuer. Daß Nudeln auch im Altertum gekocht wurden, gehört nicht in die Geschichte des Backens; aber man klatschte die frischen Fladen an einen durch rings angemachtes Feuer erhitzten Stein und röstete sie so. Diese Stufe erhielt sich sakral, in den Matzen und Muzen. Die Vollendung aber beruhte auf der Entdeckung der Kraft des Sauerteigs; die Gestalt der Brote angehend, ermöglichte sie dieselben voluminöser zu formen, als Laib. Um das Brot leichter brechen und verteilen zu können, versah man die runden Laibe mit diagonalen Kerbeinschnitten; kleinere Brötchen erhielten zwei Kerben ins Kreuz, wie noch heute unsere Kreuzwecken (Rosenbrötchen), größere Brote bekamen eine entsprechend größere Anzahl radialer Einschnitte. Noch bequemer zum Brechen war die Kranzform, auch sie mit radialen Kerben. Die Brote in den christlichen Mahlbildern sind eher klein, rund, und zeigen den Kreuzschnitt; aus dem Vorgesagten ergibt sich, daß dieser Kreuzschnitt altheidnischer Handwerksbrauch war und praktischem Zweck diente; von Haus aus ist dabei nicht an das Kreuz des Christus gedacht, sekundär aber wurde diese Beziehung allerdings hineingelegt. — Eben diese Brötchen dienten auch beim liturgischen Abendmahl. Wegen des Brötchens ist unser Mahlbild aber noch nicht als Darstellung der Eucharistie zu verstehen; der Fisch neben dem Brot wäre dann Tautologie, da jedes von beiden den Leib, nach Ev. Joh. Kap. 6 (eventuell nach seinem Interpolator) das im Abendmahl gegessene Fleisch des Christus bedeuten müßte. Andererseits weist gerade die Verbindung von Brot und Fisch auf das Vollendungsmahl, sei es das diesseitige messianische oder, was wir hier annehmen, das jenseitige im himmlischen Paradies.[1])

Ob es in den Katakomben noch andere Mahlbilder mit sitzenden Teilnehmern gibt oder gegeben hat, müssen wir dahingestellt sein lassen; alle bei Wilpert veröffentlichten mit einer Mehrzahl von Gästen zeigen dieselben gelagert und zwar um die im Halbkreis gekrümmte große Polsterrolle, das Sigma. In den ältesten und wohl auch meisten Exemplaren liegt die Rolle am Boden, in anderen scheint sie auf halbkreisförmiger Pritsche zu liegen, wo dann die Schüsseln mit den Speisen nicht auf dem Boden, sondern auf einem Dreibein stehen; ab und zu bleibt es auch zweifelhaft, wie die Anordnung gemeint ist. Diese Undeutlichkeit der Darstellung hat ihren Grund in dem handwerksmäßigen und flotten Malverfahren, in dem die Katakombenmalereien hergestellt sind. Der handwerksmäßige Betrieb brachte es mit sich, daß ein einmal gewähltes Muster immerzu wiederholt wurde, ohne kontrollierendes Zurückgehen auf die Wirklichkeit, immerhin nicht mittels Schablone, sondern in Freihandzeichnung,

[1]) Kreuzwecken: H. Blümner, Technologie I 1875, 80. Wilpert, Malereien 293, 5.

daher mit allerlei Nuancen im einzelnen; weil es aber mehrere Mahltypen nebeneinander gab, das Gelag am Boden und das auf der Pritsche, die beide gleich handwerksmäßig, gleich unbedacht wiederholt wurden, so flossen sie auch ineinander. Das flotte Hinhauen der Bilder aber führte zu einer oft nur andeutenden, nicht durchgearbeiteten Darstellung, die gelegentlich mißverstanden worden ist.

Eben wegen der Flüchtigkeit und teilweisen Undeutlichkeit der christlichen Mahlbilder schicken wir zwei ihnen typverwandte heidnische voraus, die erheblich klarer ausgearbeitet sind. Sie befinden sich in der Gruft des Sabaziospriesters Vincentius und seiner Gattin Vibia, beim Coemeterium Praetextati an der Via Appia; Wilpert setzt sie in das vierte Jahrhundert n. Chr. Es ist darüber gestritten worden, ob die in der Vincentiusgruft auftretenden bildlichen Typen heidnisch-griechischen Ursprungs oder von den christlichen Anschauungen und Darstellungen beeinflußt seien. Wir haben hier keinen Anlaß, die Frage zu erörtern, uns genügt festzustellen, daß beide Bilderreihen, die in Rede stehenden heidnischen wie die christlichen, Hervorbringungen derselben spätantiken Kunst und in religiöser Hinsicht Früchte vom Baum eben desselben religiösen Synkretismus sind. Nur auf dem gemeinsamen religiösen Boden war die Typengemeinschaft möglich. Wilpert zwar nennt die Vincentiusgruft, um sie zu unterscheiden, synkretistisch; das Beiwort charakterisiert die Sabaziosreligion der Griechen und Römer an sich zutreffend, nur gerade nicht in ihrer Eigenart gegenüber der Christusreligion, die doch genau so synkretistisch war wie der Sabazioskult. Vincentius also scheint die Grabkammer gelegentlich des Todes seiner Frau angelegt zu haben, sicher aber als Familiengruft, in der er selbst dereinst zu ruhen gedachte. Dementsprechend bestimmte er die Sujets für die Gemälde. Drei, die einen Zyklus bilden, gelten der verstorbenen Gattin, eines ihm selbst. Er ließ sich in der Höhe seines Daseins, als Mitglied des Kollegiums der sieben frommen Priester (Septem pii sacerdotes) beim Opfermahl darstellen, im Ornat; deutlich ist an Vincentius und zwei Amtsbrüdern die Barbarentracht zu erkennen, hohe Mütze und Chlamys. Die sieben frommen Priester lagern am Boden, hinter dem Sigma, unter hängenden Rosenketten; vorn im Halbkreis liegen acht Kreuzwecken um vier auch auf dem Boden stehende Schüsseln aus getriebenem Silber; neben Fisch scheint es bei diesem Diner auch Braten zu geben, Becher halten die Herren in der Hand.

Das andere Mahlbild der Vincentiusgruft befindet sich dem Eingang gegenüber an der Fondwand, es ist das End- und Hauptbild des Vibiazyklus und zeigt die Verstorbene in der Seligkeit. Im Rahmen einer mehrgliedrigen, aber einheitlichen Szenerie sind zwei getrennte Momente nebeneinander zur Darstellung gebracht. Links die Einführung der Vibia durch das Tor zum Seligenland, rechts, den größeren Teil des Bildraumes einnehmend, das Gelage der Seligen und Vibia mitten unter den Gästen. Was nun dies Seligenmahl von den christlichen vorteilhaft unterscheidet, das ist die deutliche Angabe der Szenerie. Es ist ein Gelage im Grünen, auf einer Wiese mit vielen blühenden Blumen (λειμών). In das Gras ist die Sigmarolle gelegt, dahinter lagern die Seligen, in der Mitte Vibia (zwar sind nur sechs Gäste vorhanden, gemeint aber war eigentlich das typische Gelage von sieben Personen; die Einführungsszene beengte den Raum auf der linken Seite derart, daß das Gelage um einen Platz gekürzt werden mußte). Im Halbrund stehen zwei Schüsseln im Rasen, die eine mit etwas wie einem hohen Kuchen, die andere mit einem Fisch. Im Vordergrund kommt ein Aufwärter eilfertig von links her und trägt auf den vorgestreckten Händen

eine Schüssel mit Geflügel herbei; ganz rechts steht eine schlanke Spitzamphora in einer Engytheke (incitega). In der Mitte des Vordergrundes aber knien zwei Selige im Rasen, der links auf einem, der andere auf beiden Knien; was sie treiben, ist nicht ganz klar, man hat an Blumenpflücken gedacht, an ein Kosten von Früchten (das müßten etwa Erdbeeren sein, ohne Zweifel paradiesische Früchte), oder an Knöchelspiel, das auch angemessen wäre als Zeitvertreib im Elysium.[1])

Die nunmehr vorzuführenden christlichen Gelage am Boden finden, sofern sie Seligenmahle sind, natürlich auch alle in den blumenreichen Auen des Paradieses statt, wenn schon die flott arbeitenden Maler sich nicht dabei aufgehalten haben, die Einzelheiten der Wiese, die Gräser und Blumen, vor Augen zu bringen.

Das älteste Beispiel bietet die dem Anfang des zweiten Jahrhunderts zugeschriebene Cappella greca des Coem. Priscillae. Das Seligenmahl steht wieder an der Fondwand, hier also, da es eine Doppelkammer ist, an der Fondwand der zweiten, inneren Kammer, über der Koncha mit dem Hauptgrab (es ist nötig zu bemerken, daß es für die Erklärung der Malerei nichts austrägt, ob das Grab ein Boden-, Wand- oder Sarggrab war). Die Decke überziehen Weinreben, zwischen denen in den Ecken Selige stehen. Das Mahl also ist ein Gelag im Grünen. Das Sigmapolster liegt am Boden in weitoffenem Halbkreis; davor stehen ein Becher und zwei Schüsseln, die eine mit zwei Fischen, die andere mit fünf Broten. Sieben Personen sind beteiligt (die Männer, soweit kenntlich, im Chiton), sechs um den Halbkreis der Polsterrolle gelagert, so daß nur die Oberfiguren hervorschauen; unter ihnen, zur Linken der Mittelperson, befindet sich eine Frau in reichem Kopfputz, es ist wie eine Haube mit zwei lang herabfallenden Bändern. Der bärtige Siebente, auch er im Chiton, aber den Mantel um die Beine geschlagen, sitzt links, es ist nicht ganz klar, ob auf dem Ende der Rolle oder auf einem darangeschobenen Sitz; er hält mit vorgestreckten Händen einen nicht mehr recht deutlichen Gegenstand, vielleicht eine kleinere Schüssel oder ein größeres Brot. Endlich stehen zu beiden Seiten des Gelags, immer auf demselben Niveau, linker Hand vier, rechts drei volle Brotkörbe gereiht; sie haben die hohe Form des Kalathos, das ist des antiken Handarbeitskorbes.

Diese sieben Brotkörbe gehören nicht eigentlich zum Mahl; es wäre zuviel Brot, für jeden Gast ein moderner Papierkorb voll. Die gereihten Brotkörbe, das sieht jeder sofort, stammen aus der Speisung der Tausende. Hätte diese selbst dargestellt werden sollen (die Frage darf aufgeworfen werden, denn auch die Tausende lagerten sich im Grase und erhielten Brot und Fisch), so wären die Körbe voll Brocken nicht unpassend dazu gestellt worden. Aber die Teilnehmer unseres Gelages liegen an einem Sigma, ein Zug, der dem Speisungsmythus fremd ist. Es bleibt als einzige Möglichkeit übrig, daß die Vorstellung von der mythischen Speisung mit der anderen des himmlischen Mahles zusammengeflossen ist; wie wir sagten, daß die Idee der Erfüllung infolge der Kreuzigung in das Reich des Jenseitigen hinübersprang, womit denn für die in die Seligkeit Eingegangenen das Gastmahl des himmlischen Bräutigams zu ihrem Erfüllungsmahl wurde.

Wilpert nimmt an, der links Sitzende halte ein Brot in der Hand und

[1]) Vincentiusgruft: Garrucci, Storia VI 171 Taf. 493. Danach Maaß, Orpheus 1895, 209 Abb. und unsere Wiedergabe oben S. 190. Vgl. Kaufmann, Jenseitsdenkm. 1900, 207. Wilpert, Malereien 144. 392. 506. Taf. 132. 133, 1.

breche es; es sei der Bischof, der bei der eucharistischen Feier das konsekrierte Brot breche, um es den Gläubigen in der Kommunion zusammen mit dem konsekrierten Wein (der Becher steht zur Hand) zu reichen; kurz wir hätten ein liturgisches Gemälde vor uns. Die Darstellung sei jedoch nicht ausschließlich realistisch, der Künstler habe zur näheren Erklärung seines Gegenstandes das eucharistische Vorbild der Speisung der Menge benutzt, indem er neben den liturgischen Kelch die Teller mit den zwei Fischen und fünf Broten und zu äußerst die sieben vollen Körbe malte; die Gläubigen habe er durch die zur Speisung gelagerte Menge (die fünf Männer und die Frau) angedeutet. Das Ungewöhnliche, daß der Bischof das Brot sitzend breche, glaubt Wilpert mit künstlerischen Rücksichten rechtfertigen zu dürfen.

Der ganzen Deutung auf eine liturgische Handlung wird der Boden entzogen schon durch die Tatsache, daß ein Gelage im Grünen vorliegt. Und daß der Sitzende das liturgische Brotbrechen (*κλάσις ἄρτου*, fractio panis) vollziehe, erscheint ausgeschlossen durch das steife Vorstrecken der Arme; wer Brot brechen will, krümmt die Arme und hält das Brot nahe vor die Brust. Die vorgestreckten Arme erinnern etwas an Aufwärter wie im Seligenmahle der Vibia, nur daß solche die Hände mit der Schüssel etwas höher heben. Unser Sitzender kann indessen einen Aufwärter nicht wohl darstellen, weil es nicht angeht, sitzend und mit um die Beine geschlagenem Mantel zu servieren. An den Hörnern des Sigma sitzende Personen werden wir noch in anderen Mahlbildern finden; auch sie sind Selige. Als möglich geben wir zu, daß der christliche Beschauer durch das auf den Speisungsmythus aufgebaute Seligenmahl an den kirchlichen Typus des Vollendungsmahles, zugleich das Mittel zum Himmelsmahl, an die Eucharistie, sich erinnert fühlte.

Die Frau im Gelage erinnert notwendig an die analogen Erscheinungen in etruskischen Gruftgemälden, wo Mann und Frau die Kline teilen; das christliche Mahlbild geht gewissermaßen noch weiter, indem es die Frau in das Gelag der Männer einreiht. Das erklärt sich aus der idealen Bedeutung des Vorgangs; der Schauplatz ist im Himmel, wo man nicht freit und nicht gefreit wird.[1])

Kurz fassen können wir uns über die in den sog. Sakramentskapellen des Coem. Callisti erhaltenen vier Mahlbilder. Die Kammern stammen aus dem späteren zweiten Jahrhundert, die jüngere Serie aus dessen Ende. Es handelt sich überall um Gelage im Grünen und Seligenmahle. Zwar sieht Wilpert das Speisungswunder dargestellt als Bild der Kommunion; demgegenüber können wir uns auf früher Bemerktes beziehen: die Vorstellung vom Speisungswunder liegt wohl im Hintergrund, vielleicht klingt auch die Eucharistie mit an, aber der eigentliche Gegenstand des Bildes ist das Mahl der Seligen im Himmel.

Die Wände dieser Kammern wurden gleich bei ihrer ersten Anlage zur Aufnahme mehrerer Fachgräber übereinander bestimmt, daher mußte sich die Wandmalerei in der Hauptsache auf die friesartigen Streifen zwischen den Fachgräbern beschränken. Aus dieser gräberreichen Anlage folgt noch das Weitere, daß hier die Fondwand nicht so wie sonst als Hauptwand betont ist, wir finden das Hauptbild, das Mahl, nicht bloß an der Fondwand, sondern in einigen Kammern auch an einer

[1]) Wilpert, Fractio panis, die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der Cappella greca 1895 Taf. 3. 13; ders., Malereien 286 Taf. 15, 1. de Waal, Röm. Quartalschr. 1895, 527. Liell, Fractio panis oder cena coelistis? Kritik der fractio panis von Wilpert, Trier 1903. Leclercq bei Cabrol, Dictionn. I 1903, 707 Fig. 172.

Nebenwand, doch immer an zentraler Stelle. Es ist nämlich zu bemerken, daß, soweit die Malereien sich erhielten, sie im ganzen die gleiche Auswahl von Typen zeigen, nur sind diese in den verschiedenen Kammern verschieden verteilt, wie es scheint nach Laune des Malers.

Im einzelnen bleibt wenig hinzuzufügen. Das Mahl in der Gruft A^2 ist besonders flüchtig gemalt, auch in engerem Rahmen knapper gehalten. Die Figuren sind nur im Gesamtschema angegeben, ohne Differenzierung von Körper und Bekleidung; daher das Mißverständnis, die Gäste seien nackte Fischer, und es sei das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias dargestellt (nach Joh. 21). Die Siebenzahl der Gäste ist doch nur die typische. Auch das Fehlen der Brotkörbe hat nichts zu bedeuten; könnte es in irgend einer Richtung beweisen, so spräche es für das simple Seligenmahl. — Das Mahl in A^3 steht an zentraler Stelle der Fondwand, umgeben von Seligen. Die sieben Gäste tragen den kurzärmeligen Leibrock; der mittelste langt über die Rolle hinweg nach der himmlischen Speise; zwei Schüsseln stehen im Halbrund, jede mit Fisch. Acht Brotkörbe sind aufgestellt, links und rechts je vier, aber mehr zusammen und vor das Gelage gerückt (vgl. unsere Abbildung auf Seite 198). — Sodann die zwei Bilder aus der jüngeren Serie. Das Mahl in A^5 läßt die Kleidung der sieben Gäste kaum erkennen; der Körbe sind es sieben. Das in A^6 ist besser ausgeführt; die sieben Gäste sind bekleidet, mehrere tragen deutlich den Mantel. Zwei Schüsseln scheinen Fische, eine dritte mittlere Brot enthalten zu haben. Hier waren es zwölf Körbe.[1])

Die meisten Mahlbilder finden sich im Coemeterium Petri et Marcellini; aus dem dritten und vierten Jahrhundert stammend zeigen sie manches Eigentümliche. Die Brotkörbe aus dem Speisungswunder fehlen, weshalb auch Wilpert diese Bilder, von gewissen Ausnahmen abgesehen, als Darstellungen des himmlischen Mahles anerkennt. Die Art des Gelages schwankt, und es bleibt mehrfach unklar, ob das Sigma auf dem Boden oder auf hemicyklischer Pritsche liegt; es kommt vor, daß die Darstellung widerspruchsvoll ist, wie in dem ältesten dieser Bilder, der sog. Hochzeit zu Kana. Da liegt die grün gestreifte Rolle deutlich an der Erde; trotzdem steht die Schüssel nicht auf dem Boden, sondern auf einem Dreibein, wie im Seligenmahl der Flaviergalerie mit den zwei auf dem Kanapee sitzenden Männern. Typologisch betrachtet stellt sich das Bild als ein Seligenmahl dar, mit sieben Gästen und dem vorn links stehenden Pagen in langem Haar und umgegürteter Tunika, eine Schüssel auf den Händen. Den Boden aber bedeckt diesmal grünes Laub; da die Blätter nicht aufrecht, sondern wagrecht gemalt sind, so erkennt Wilpert, anscheinend richtig, gestreutes Laub; das wäre also ein rechtes Stibadium, wie es Herodes Atticus den Athenern bot, und das ebenso wie dieses im Freien gestreut sein könnte; ob aber auch im Paradiese? Dem Gelage nun hat der Maler einen zweiten Typus hinzugefügt, vorn rechts, das Weinwunder (das hier noch nicht zu besprechen ist). Die Frage ist nun, ob unser Maler die zwei Typen zusammengeschoben hat, wie die Maler der Sakramentskapellen das Seligenmahl und die Brotkörbe aus dem Speisungswunder, lediglich geleitet durch die zwischen beiden Typen bestehenden gedanklichen Beziehungen; oder ob er durch die

[1]) Kallist A^2: Wilpert, Malereien 290 Taf. 27. 2. — A^3: eb. 289 Taf. 41, 3. — A^5: eb. 292 Taf. 41, 4. — A^6: eb. 291 Taf. 15, 2.

Kombination der zwei Typen wirklich die johanneische Hochzeit zu Kana hat zur Darstellung bringen wollen.[1])

Vorweg genommen sei die Dekorationsmalerei in der Kammer der Quintia, des späteren dritten Jahrhunderts. Beiderseits des obersten Fachgrabes in der Hinterwand steht je eine Orante; über ihren Köpfen liest man Buchstaben, links . . IN, rechts TIA, zusammen gelesen gibt das C]INTIA (soviel wie Quintia). Oberhalb des Grabes aber, an der bedeutenden Stelle, sieht man eine Frau am Boden gelagert, den Ellbogen anscheinend auf ein Kissen gestützt, die Rechte hebt einen Becher. Die Buchstaben KEN beim Becher haben jetzt keine sichtbare Fortsetzung; es war wohl auch der Name der Verstorbenen auf griechisch wiederholt KEN*τία* (für KOINTIA). Beiderseits der Tür steht je ein Tafeldiener, von denen der rechts eine Kanne, der andere einen Becher hält. Die gelagerte Quintia ist ihrer Seligkeit ebenso froh wie die zweimalige adorierende. Auch die zwei Aufwärter, nicht unpassend neben der Tür gemalt, weisen auf das himmlische Gelage; doch wie sie gemalt sind, in Vorderansicht und, wenigstens der mit dem Becher, die Linke spreizend, nehmen sie Züge der Oranten an: es sieht fast so aus, als hätte der Maler zuerst links von der Tür nur einen Oranten gemalt und wäre erst während der Arbeit auf das Pagenmotiv gekommen.[2])

Dem dritten Jahrhundert gehören noch zwei Bilder an. Das eine, aus Kammer VI, zeigt ein Ehepaar beim Gelage. Das Dreibein steht vor dem Sigmapolster; es bleibt unklar, ob die Rolle auf dem Boden liegend gedacht ist wie in der „Hochzeit zu Kana“ oder auf einer Pritsche. Ein Aufwärter, die Serviette (mappa) über die Linke gehängt, reicht dem Manne einen Becher (bei Wilpert nicht als Becher zu erkennen); bei der Dame steht eine Dienerin, die Mappa über die Schulter geworfen. Sie legt die Hand an das Polster; die Hebung der Hand hierbei spräche für ein erhöhtes Lager, es wäre denn, daß das Mädchen die Hand nicht wirklich an das Polster legte, sondern nur frei vorstreckte. Das Bild ist in mancher Beziehung ein Vorläufer der späteren Seligenmahle dieser Katakombe; aber es hat links neben sich ein Nachbarbild, wohlverstanden in besonderem Rahmen und auf etwas verschiedenem Niveau. In dessen erhaltenen Figuren erkennt Wilpert die Dame der Mahlszene wieder, mit ihrem Mädchen, das diesmal einen Sack über die Schulter geworfen habe, für die Gemüse, welche die Herrin eben einzukaufen im Begriffe stehe; deshalb müsse auch das Mahlbild daneben eine Szene aus dem Leben wiedergeben, nämlich einen Leichenschmaus, zu dem jene Gemüse dienen sollten. Leider ist vom „Waarenkorb“ nur ein kleiner Rest erhalten, der eigentlich nicht nach Korbgeflecht aussieht, und von der postulierten Verkäuferin gar nichts mehr, so daß ein sicheres Urteil nicht gefällt werden kann. Eine Szene aus dem Gewerbeleben mag vorliegen; das würde aber nicht ausreichen, um ein Seligenmahl im Nachbarbild auszuschließen.[3])

Das Mahlbild in Gruft VII ist sehr verblichen. Man erkennt sechs Gäste hinter dem Sigmapolster gelagert. Sich umwendend, streckt der erste die Rechte nach dem Becher, welchen der (bis auf eine Spur seiner Hand mit dem Becher verschwundene)

[1]) Kana: Wilpert, Malereien 302 Taf. 57. — Page (delicatus): Marquardt-Mau, Röm. Privataltertümer I 158. Wilpert, Malereien 302. 507.

[2]) Wilpert, Malereien 477 Taf. 107, 1. 3.

[3]) Kammer VI: Wilpert, Malereien 506 Taf. 62, 2. In der Herstellung auf Seite 508 hätte die gesonderte Umrahmung der, wie im Text Seite 507 richtig angegeben ist, auf verschiedenem Niveau stehenden Nachbarbilder wiedergegeben und im Bilde links wie sonst die Grenze der Ergänzung eingetragen werden sollen.

Aufwärter ihm reicht; der dritte und sechste scheinen die Becher zum Munde zu führen, der fünfte streckt die gespreizte Hand aus (es ist die Gebärde des Orans, wirkt aber in diesem Zusammenhang und mit der Kopfwendung ganz anders). Im Halbrund des Sigma stehen ausnahmsweise drei Tischchen. Das wäre soweit ein Seligenmahl wie irgend eins. Unmittelbar daneben aber, ohne irgend eine Trennungslinie, ist eine Felswand gemalt mit einem daran hauenden Fossor; es folgt noch kaum der Schatten eines anscheinend gebückten, wie vermutet wird, die Felstrümmer auflesenden Mannes. Wilpert glaubt mit dieser Fossorengruppe den Ort des Gelages angedeutet, es finde in der Gruft statt „oder vielmehr" über der Katakombe, nämlich in einer oberirdischen Cella; auch dieses Gelage sei ein „Totenmahl". Solche Mahle, abgehalten von den Hinterbliebenen zu Ehren des Verstorbenen, teils als Leichenschmäuse bei der Beerdigung, teils wiederkehrend am Todestag, waren antiker Brauch, heidnischer und christlicher; die Frage ist nur, ob irgendwas in dem vorliegenden Gemälde uns zwingt, es so zu verstehen. Wenn der Leichenschmaus über der Erde abgehalten wurde, dann kann das Festlokal nicht durch eine Gruppe unter der Erde arbeitender Fossoren angedeutet sein. Es bleibt also beim Seligenmahl.[1])

Die übrigen Mahlbilder des Cömeteriums gehören dem vierten Jahrhundert an. Eines, das letzte dieser problematischen, befindet sich schlecht erhalten über dem Arkosol neben Kammer X; schon diese Anordnung läßt ein Seligenmahl vermuten. Abweichend von allen übrigen christlichen Mahlbildern scheint hier ein länglicher Tisch aufgestellt; zwei Böcke tragen eine geometrisch in Aufsicht gezeichnete und wie mit Intarsien verzierte Platte. Dahinter sitzen oder liegen drei Personen; der Bärtige rechts spricht zu einer dort herankommenden Person. „Der an der linken Ecke sitzende Gast hält in der Rechten ein Glas und bietet es einem mit Schuhen und der Discincta bekleideten Manne an, der die Rechte nach dem Becher ausstreckt und sich dabei mit der Linken auf einen Stab stützt. Der Stab legt nahe, daß der Künstler in diesem Manne einen Armen, der um Almosen bittet und von den Mahlgenossen mit Wein erfrischt wird, vorführen wollte. Dadurch ist zugleich auch gesagt, daß die Szene ein Totenmahl vergegenwärtigt; denn ein Armer ist mit dem paradiesischen Mahl unvereinbar." So Wilpert. Den armen Lazarus will er natürlich nicht vom paradiesischen Mahl ausschließen; denn sobald der im Paradiese war, hörte er auf, arm zu sein. Nach dem üblichen Kompositionsschema der Mahlbilder würde man an dieser Stelle eher den Aufwärter erwarten. Die Frage wäre also, ob der Stab in der Hand des Mannes auf einen Bettler zu schließen zwingt; oder ob es ein Pilger zum Himmel sein könne bei seinem Eintritt (dessen Wanderstab wäre schließlich kaum naiver als die Leiter, auf der in anderen Bildern Selige in den Himmel steigen, obschon das Steigen der altchristlichen Kosmographie allerdings angemessener ist als das Wandern); oder endlich, ob ein Stab in der Hand eines Tafeldieners, etwa des Trikliniarchen, so ganz undenkbar wäre. Nun, in dem Hause am Südrand des Palatin, etwa aus der Zeit der Antonine, sind die Wände des Triklinium mit Säulenarchitekturen bemalt; vor den Säulen bewegen sich als passende Staffage lebensgroße Dienergestalten in ungegürteten Tuniken, der Tür zunächst und ihr zueilend der Trikliniarch, mit der Rechten die Gäste zum Eintreten einladend, einen Stab in der Linken.[2])

[1]) Kammer VII: Wilpert, Malereien 515 Taf. 65, 3.

[2]) Wilpert, Malereien 516 Taf. 167. — Palatin: Petersen, Röm. Mitt. 1892, 194; Hülsen eb. 1893, 289 ff. mit Abb. Marchetti, Notizie scavi 1892, 44.

Endlich die vier anerkannten „himmlischen Mahle“. Immerhin anknüpfend an die Traditionen unseres Cömeteriums sind sie doch durch besondere Kennzeichen so miteinander verbunden, daß mit Recht auf ihre Herstellung durch ein und dieselbe Künstlerfamilie des vierten Jahrhunderts geschlossen wird. Gemeinsam sind den vier Bildern Beischriften zum Gelage, Zurufe an zwei Personifikationen, Eirene und Agape, Zurufe, wie sie sonst an Aufwärter gerichtet wurden, nämlich, heißes Wasser zu bringen, und, den Wein mit Wasser zu mischen. Ungemischt trank man den Wein nur in bestimmten Fällen, für gewöhnlich mischte man ihn mit Wasser, auch bei eigentlichen Trinkgelagen. Das Wasser nahm man nach Belieben kalt oder heiß; aber nicht bloß warm, das hätte ein schales Getränk gegeben, sondern kochendheiß (calidam). Daher die Zurufe an die Aufwärter. In der pompejanischen Darstellung einer Kneipe heißt es „Gib etwas kaltes (Wasser)“ Da fr(ig)idam pusillum, und in unseren Bildern „Gib heißes“ Porge caldam, Da caldam, daneben der andere Ruf „Mische mir“ Misce mi. Diese Zurufe nun werden hier nicht an die sonst üblichen Aufwärter gerichtet, sondern an jene Personifikationen des christlichen Friedens und der christlichen Liebe, Eirene und Agape. Das himmlische Gelage ist christlich ein Bild der Seligkeit; deren Genuß, verbildlicht im Becher, als Gabe des „Friedens“ anzusehen, war ein natürlicher Gedanke in den Kreisen, welche die Ruhe im Frieden, den Frieden in Gott, im Christus, den Verstorbenen zu wünschen pflegten. Den Sinn der Agape präzis zu formulieren, ist bei der Mehrdeutigkeit des Wortes für uns schwieriger; man darf sogar fragen, ob der Maler selbst ihren Begriff so scharf gedacht habe, wie den der Eirene. Grabschriften des vierten Jahrhunderts enthalten das Wort in ihren Wunschformeln; dabei dachte de Rossi an die Liebe der Hinterbliebenen, Wilpert denkt an die Agape als Liebesmahl und überträgt die Bezeichnung direkt auf das himmlische Mahl. Was auch die richtige Erklärung sei, das christliche Gefühl empfindet mit dem Maler und findet die Agape neben der Eirene ganz am Platze. An der Siebenzahl der Gäste wird nicht mehr streng festgehalten, wohl aber an der symmetrischen Anordnung des Gelages; es zeigt wechselnd drei, fünf und auch sieben Gelagerte. Die vier Mahlbilder stehen jedes an der Rückwand eines Nischengrabes, unmittelbar über dem Grabtrog.[1])

Das erste befindet sich neben der Kammer XI. Drei Männer lagern hinter dem Sigma. Links steht „Irene da calda“, rechts „Agape misce mi“. Vorn an den Hörnern des Sigma sitzen zwei Frauen (es bleibt unklar worauf) einander zugewandt. Im Halbkreis steht die schlanke Amphora, der Dreifuß mit der Fischplatte, und ein Knabe, der einen Becher hebt.

Das zweite Exemplar steht in der Lünette des Arkosols an der Fondwand der „Kammer des Triklinarchen“. Es sind fünf gelagerte Gäste, der mittelste trinkt, dann folgt auf jeder Seite von ihm ein Knabe und ein über die Rolle sich vorbeugender Mann. Links lesen wir „Agape misce nobis“, rechts „Irene porge calda“. Am

[1]) De Rossi, Bull. crist. 1882 mit Tafeln. Wilpert, Malereien 470 Das himmlische Mahl. Eirene und Agape: eb. 471 f. Calda: Marquardt-Mau, Röm. Privataltertümer II 332 f. Mau in Pauly-Wissowas Realencykl. III 1346; der Selbstkocher eb. II 2594 unter Authepsa. Athenaeus III p. 124 f. und folg. Da fridam: C. J. L. IV n. 1291. Ferner Hülsen, Röm. Mitt. 1890, 287. 293. Gatti, Bull. archeol. comunale, Roma 1891, 164. Verteilt man caldam passive iis qui ad tetrastylum epulati fuerint, so klingt das wie ein milder Ausdruck für eine auf die epulatio folgende commissatio.

linken Horn des Sigma steht eine Frau mit Becher, am rechten eine mit Kanne, beide einander zugewandt. Die Fischplatte ist nur zum Teil erhalten, der Dreifuß darunter zerstört.

Das dritte Seligenmahl, im Arkosol der „Kammer der Gaudentia" hat ebenfalls fünf gelagerte Gäste, darunter eine Frau. Die Zurufe lauten „Agape da calda" und „Irene misce". Im Halbkreis steht der Dreifuß mit der Fischplatte, ein Aufwärter mit Schüssel und wieder eine Frau mit Becher.

Das vierte Mahl, im Arkosol gegenüber der letztgenannten Kammer, hat drei gelagerte Gäste, eine Frau zwischen zwei Männern; der Mann links hält in der einen Hand den Becher und hebt die Rechte. Vorn standen wieder die zwei Frauen, die links ist fast ganz zerstört, die rechts hält einen Becher hoch, wie in bacchischer Begeisterung; beide tragen die Haarkrone der Frauen im sog. Totenmahl der Kammer VI.

Dazu kommt noch ein fünftes, leider nur in geringen Resten erhaltenes Seligenmahl, auch an der Rückwand einer Grabnische. Es enthielt sieben gelagerte Gäste; dafür fehlten die stehenden oder sitzenden Figuren vorn an den Hörnern des Sigma, nur der becherhebende Knabe des ersten Bildes scheint hier an gleicher Stelle, rechts vom Dreibein, wiederholt zu sein.

Problematisch sind die Frauen an den Hörnern der Sigmarollen. Sind sie die Personifikationen Irene und Agape? Das wäre sehr antik, es wären Göttinnen; wir besitzen die schöne Statue der Eirene, wie Kephisodot sie zu Athen einst schuf. Und Agape würde zu den vielen Göttinnen der Art nur noch eine mehr sein. Aber dürfen wir ohne zwingenden Grund den Christen solche Schöpfungen zuschreiben? Die bildliche Darstellung geht doch über die Personifikation im bloßen Worte erheblich hinaus. Gerade das erste Bild scheint die Frauen lediglich als Gäste zu geben; auf besonderen Sesseln sitzen sie (als Irene und Agape wären sie so, im Himmel thronend, wirklich Göttinnen) an den Enden des Sigma, wie z. B. auf den griechischen Heroenmahlreliefs am Fußende des Ruhebettes die Gattin des Heros sitzt; zum Bedienen aber ist ein Knabe da. Nachher allerdings scheinen die Zurufe des ersten Bildes auf die zwei Frauen bezogen worden zu sein; denn im zweiten stehen sie, und der einen ist eine Weinkanne in die Hand gegeben, das Attribut, welches in der antiken Kunst sonst den einschenkenden Knaben und Mädchen eignet.[1])

Die Gruft mit dem zweiten Bild wird „Kammer des Trikliniarchen" genannt, nach einer Malerei an ihrer linken Wand. Dort sitzt, dem Seligenmahl an der Fondwand zugewendet, ein Unbärtiger in ungegürteter Tunika und streckt die rechte Hand nach einer Art Napf aus, der auf anscheinend zweibeinigem Tischchen steht und gebrockte Speise enthält oder allenfalls ein Kreuzbrötchen. Daß der Mann ein Vorschneider sei (scissor), ist durch nichts angedeutet; ein solcher würde seines Amtes doch wohl stehend walten. Aber auch den Tafelmeister (tricliniarcha) müssen wir uns nach seiner Darstellung im palatinischen Hause anders denken. Uns fällt auf, daß der Sitz und der Sitzende, mit zurückgezogenem linken Fuß und vorgestreckter

[1]) Erstes Bild: Wilpert 473, 1 Taf. 157, 1. Zweites: eb. 473, 2 Taf. 133, 2. Drittes: eb. 474, 3 Taf. 184. Viertes: eb. 475, 4 Taf. 157, 2. Fünftes: eb. 303 Fig. 25 (Wilperts Ergänzung), Taf. 133, 3 (das Original im heutigen Zustand). Ein Aufwärter mit Schüssel noch Taf. 95, 1 aus dem früheren vierten Jahrhundert. Eine Aufwärterin oder Kneipwirtin bei Presuhn, Pompeji 1878 Abt. V Taf. 6 ganz rechts. — Eirene des Kephisodot: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst² 235 Abb. — Heroenmahle: eb. 247, 3.

Rechten, im Schema übereinstimmt mit der sitzenden Frau links im ersten Bild. Nun liegt folgendes vor: die zwei sitzenden Frauen des ersten Bildes ließ der Maler des zweiten aufstehen und gab der einen den Becher des dort aufwartenden Knaben, der anderen die dazugehörige Kanne in die Hand; das Schema der im ersten Bilde links sitzenden aber benutzte er zu einer Neuschöpfung, eines, sagen wir homerisch an eigenem Tischchen bedienten Unbärtigen, in dem wir doch auch einen Seligen beneiden möchten. Die Einzelfigur einer Seligen in Gelage sahen wir noch eben vorher; und sitzend zeigte das himmlische Mahl der Flaviergalerie seine zwei Gäste. Nur das Tischchen und der Napf behalten in ihren Formen etwas Unbefriedigendes; das bleibt aber bei jeder Erklärung der Szene.[1])

Endlich zwei Mahlbilder des Coemeterium Maius (früher S. Agnetis oder Ostrianum genannt) aus dem vierten Jahrhundert. Das eine Seligenmahl, am Bogen eines Arkosols der Gruft I, hat unter aufgehängten Blätterschnüren die typischen sieben, teils weiblichen Gäste, von denen einige nach den Speisen greifen, andere den Becher zum Munde führen. Die Speisen bestehen in drei Fischschüsseln, zwischen denen zwei Brötchen liegen; der Publikation zu glauben läge das alles auf der Polsterrolle. Der Gast in der Mitte hat einen Nimbus, wie auch die zwei Putten an der Eingangswand nimbiert sind. Das andere Mahl ebenda, an der Rückwand des Arkosols in Kammer III, nimmt den linken Flügel der dreigeteilten Lünette ein; im Mittelfeld steht die Verstorbene als Orans, ihr Name wird Victoria gelesen; im rechten Flügel kommen die fünf klugen Jungfrauen im Zuge heran, mit brennenden Fackeln und kleinen Gefäßen, die sie mit der linken Hand an Bügelhenkeln tragen, den Ölgefäßen. Am Mahle nehmen nach den älteren Publikationen fünf Gäste teil; Bosio sah Männer und Frauen in gemischter Reihe wie üblich, Garrucci nur Frauen und sah in ihnen die fünf klugen Jungfrauen beim Gastmahl des himmlischen Bräutigams. Wilpert erkennt nur vier Gäste an, die auch ihm weiblichen Geschlechts und zwar Jungfrauen sind, die klugen Jungfrauen beim himmlischen Hochzeitsmahl; der fünfte Platz sei für die Verstorbene offen gehalten. Daß rechts von dem zentral angeordneten dritten Gast Raum genug für zwei weitere sei, gibt Wilpert (in seiner früheren Besprechung der Malerei) selbst zu; seine Wiedergabe aber ist zu klein und zu undeutlich, um irgend etwas erkennen zu lassen. Wir müssen daher die Frage nach der Zahl der Gäste ebenso offen halten, wie die nach ihrem Geschlechte. Soviel können wir mit Bestimmtheit sagen: einerseits das rechte Flügelbild mit den klugen Jungfrauen, denen die Teilnahme am Hochzeitsmahl des himmlischen Bräutigams gewiß ist, andererseits die Darstellung des himmlischen Mahles selbst im linken Flügel der Lünette charakterisieren die Verstorbene als Selige im Himmel.[2])

[1]) Der sog. Trikliniarch: Wilpert, Malereien 474 Taf. 159, 2. — Palatin: oben S. 206.

[2]) Coem. maius, Gruft I: Bosio, Roma sott. 447. Garrucci Storia II Taf. 60. Wilpert, Malereien 304. — Gruft III: Bosio, Roma sott. 459. Garrucci, Storia II Taf. 64, 2. Wilpert, Gottgeweihte Jungfrauen 1892, 66 Taf. 2, 5; Malereien 427, leider ohne Reproduktion des Gemäldes; eine solche in etwas größerem Maßstab wäre erwünscht gewesen.

Daniel in der Löwengrube. Guter Hirt. Jünglinge im Ofen.
Arkosolbogen im Coem. maius.

Die Erlösung.

„Der Ruhm des, der bewegt das große Ganze,
„Durchdringt das All, und diesem Teil gewährt
„Er minder, jenem mehr von seinem Glanze.
„Im Himmel, den sein hellstes Licht verklärt,
„War ich und sah —"

Unsere göttliche Komödie — sie hat es nur mit dem Paradies zu tun — muß bedachtsam vorschreiten. Bereits haben wir die Auserwählten beim Hochzeitsmahl des himmlischen Bräutigams gesehen; nun aber müssen wir Halt machen und zurückblicken auf eine Reihe Bilder, die noch nicht den Genuß der Seligkeit selbst darstellen, sondern nur erst die Gewißheit ihrer Erlangung aussprechen, die Mittel dazu vor Augen bringen, und den Vermittler.

Erlösungstypen.

Das Vertrauen der Christen, ihre Zuversicht auf die Gewißheit ihrer Hoffnung, aus dem leiblichen Tod (an das höllische Feuer braucht dabei nicht gedacht zu sein) erlöst zu werden in das ewige Leben (de morte ad vitam, Cypr. ed. Hartel III 147, vgl. Wilpert, Malereien 367, 1), hat in der Katakombenmalerei entschiedenen Ausdruck gefunden. Die religiöse Überlieferung, die ihnen heilig war, erzählte so manche Rettung durch die Hand Gottes, des Herrn. Solche Rettungen malten sie an ihre Gräber als Prototype der eigenen Erlösung vom Tode.

Alttestamentliche Typen. Diese stammen aus der israelitischen Überlieferung, wie sie in den biblischen Schriften vorlag. Die Auswahl entspricht dem wunder-

süchtigen Geschmack der Zeit, diese Rettungen aus allerlei Todesnot, des Daniel aus der Löwengrube, der drei Jünglinge aus dem glühenden Ofen, des Noah aus der Sintflut, des Jonas aus dem Bauch des Meertiers, des Isaak vom drohenden Opfertod usf. Mehrere sind auffallend oft wiederholt, sie waren beliebter als andere, vermutlich weil sie den Gedanken, auf den es den Christen ankam, besonders deutlich ausdrückten. Sinnbildlich sind alle diese Bilder zu verstehen; das Bild erschöpft seine Aufgabe, indem es eine Idee ausspricht. Nicht als ob der Maler nicht als Künstler empfunden hätte, aber das Künstlerische kommt nur in der Form des Dekorativen zur Geltung. Erst im dritten und vierten Jahrhundert keimt ein Interesse am Gegenstand auf, leise beginnt der Maler den Ton des Erzählers anzuschlagen, das Sinnbild möchte Historienbild werden.

Daniel in der Löwengrube. Der Typus hatte sich in 39 Exemplaren erhalten, davon sind drei verschollen (Abbildungen oben S. 155 im Orpheusplafond, S. 210 in der Kopfleiste dieses Kapitels, und unten in der des Kapitels „Selige im Himmel"). Auf Anstiften seiner Gegner, so heißt es, wurde Daniel in die Löwengrube geworfen, am anderen Morgen aber fand man ihn unversehrt, „weil er auf seinen Gott vertraut hatte", Daniel Kap. 6, vgl. das Stück vom Drachen Vers 38—39 Sept. Dargestellt wird er, die Hände betend erhoben, zwischen zwei Löwen, die symmetrisch angeordnet nach ihm hinschreiten oder sitzen, in der Regel mit drohend geöffnetem Rachen; auch berühren sie ihn mit gehobener Tatze. Daniel erscheint anfangs in der Tunika, seit dem dritten Jahrhundert nackt, vereinzelt auch mit einem Lendentuch (Wilpert Taf. 166, 2. 169, 1). Die christlichen Künstler suchten die Nacktheit nicht, wie es die heidnischen aus künstlerischem Interesse getan hatten; aber sie nahmen sie antik arglos, wo sie gegeben war, wie bei Adam und Eva, Jonas, Daniel. Gegeben war dessen Nacktheit zwar nicht im Buch Daniel, auch nicht im ursprünglichen bildlichen Typus, sondern in der Auffassung der späteren Maler; für die Löwengrube schob sich ihrer Phantasie die ihnen geläufigere Vorstellung von der Arena mit den Tierkämpfen unter und die der Verurteilungen „zu den Raubtieren", „zu den Löwen" (ad bestias, ad leones); diese Art Tierkämpfe aber wurde in mehr oder minderer Nacktheit ausgeführt. Was aber bedeutete das Bild den Christen? Natürlich einen Schmuck des Grabes und der Gruft; darüber hinaus aber nicht ein historisches Bild, der Endzweck war nicht, einen Vorfall aus der jüdischen Geschichte zu erzählen. Das Interesse der Christen an der jüdischen Geschichte ging gerade nur so weit, als ihr Christentum daran interessiert war; die biblischen Geschichten waren ihnen Prototype der christlichen Geschichten und der christlichen Erfahrungen. Der Gott Daniels „kann erretten und befreien, tut Zeichen und Wunder am Himmel und auf Erden, er, der Daniel aus der Gewalt der Löwen errettet hat" (Vers 28), er errettet auch den Christen aus dem Rachen des Todes. Einmal ragt Daniel mit halbem Leibe aus dem Boden hervor, wie aus einer Grube, etwa dem Grabe? so daß also im Daniel der aus dem Grabe, das ist dem Tod, ins Leben gerettete Christ selbst dargestellt wäre (vgl. die Abbildung in der Kopfleiste über unserem Kapitel „Selige im Himmel"). Sekundär finden wir bei den Kirchenschriftstellern Daniel noch für einen besonderen Fall prototypisch verwendet, als Trost im Martyrium; dahin konnte auch der von den Malern in die Arena verpflanzte Daniel gedeutet werden.

Daß gerade das Buch Daniel für die altchristliche Malerei wichtig wurde, darf nicht Wunder nehmen nach der großen Bedeutung, die dem Buche für das nach-

persische, hellenistische Judentum zukommt, aus welchem wiederum das Christentum hervorgehen sollte. Zu dieser Volkstümlichkeit des Buches unter den Christianern, die auf seiner ganzen ihnen zusagenden Geistesart beruhte, kam noch die Analogie zwischen den Verfolgungen der Christen mit denen der Juden unter Antiochus Epiphanes. Als eine Trost- und Mahnschrift an die Juden war damals das Buch Daniel entstanden; sie sollten nur in Gottvertrauen aushalten, so würden sie errettet werden wie einst Daniel in der Löwengrube errettet worden sei. Den analogen Trost also konnten auch die Christen in Verfolgungen aus der Danieldichtung schöpfen; aber das ist, wie gesagt, nur eine sekundäre Bedeutung des Typus, die Anwendung auf einen besonderen Fall, die primäre und allgemeine ist die der gewissen Erlösung aller Christen aus dem leiblichen Tod in das ewige Leben.[1])

Aus dem Buch Daniel sind auch die drei Jünglinge im glühenden Ofen genommen; von 17 bekannten Exemplaren des Typus sind 14 erhalten (Abbildung in der Kopfleiste dieses Kapitels). Weil die Jünglinge das vom König Nebukadnezar aufgerichtete goldene Bild (doch wohl ein Götterbild) nicht verehren wollten, wurden sie gefesselt in den glühenden Ofen geworfen, der so heiß war, daß die Henker durch die Glut getötet wurden; aber die drei Jünglinge bewegten sich unversehrt im Feuer, so daß Nebukadnezar sie herausrief und hoch ehrte (Daniel Kap. 3). In der Malerei erscheinen die Jünglinge, Israeliten am persischen Hof in persischer Tracht, in der typischen Barbarentracht der griechischen Kunst, die wir am Sabaziospriester Vincentius sahen; hier erscheint sie vollständiger, zu phrygischer Mütze, Ärmelkleid und umgeknüpftem Mantel kommen noch die engen Hosen. Mit betend ausgebreiteten Händen stehen sie in einem flammenden Ofen (der in unserer Abbildung wie öfter rund ist), Feuer schlägt auch aus den Schürlöchern. In späteren Bildern lassen die Maler den Ofen manchmal weg, das Feuer scheint auf dem Boden zu brennen (Wilpert Taf. 114 u. a.). In einem Exemplar aus dem späteren dritten Jahrhundert fliegt den Jünglingen von oben her eine Taube mit Ölzweig im Schnabel zu, die ist aus dem Noahtypus herübergenommen, die Taube des Friedens (Taf. 78, 1); in einem anderen aus dem vierten Jahrhundert erscheint die Hand Gottes schützend über ihnen (Taf. 172, 2). Jene Friedenstaube bestätigt, was ohnehin klar ist, daß das Bild der Jünglinge im flammenden Ofen ein eben solches Prototyp für die Rettung der Christen aus dem Tod in das ewige Leben ist wie Daniel in der Löwengrube. Wo die Flammen nicht in einem Ofen, sondern auf dem Boden brennen, denkt man an eine beabsichtigte Annäherung an das Martyrium des Feuertodes. Die römischen Kommentatoren dieser Bilder lieben es, Äußerungen der Kirchenschriftsteller über die Härte der Martyrien zu wiederholen; sie bedenken nicht, daß die römische Kirche das Beschwerderecht verwirkt hat, seitdem sie zur Macht gelangt, im Interesse ihrer Macht, den Scheiterhaufen gegen die Reformatoren ihrer Zeit ihrerseits anwenden ließ. — Auf zwei Bildern erscheint zwischen den Jünglingen der Engel, den Nebukadnezar bei ihnen im Feuer sah (Vers 25; Wilpert n. 5, de Rossi, Roma sott. Taf. 15, 1 und Wilpert n. 15 Taf. 231, 1). Der zweite Engel hat den Nimbus. Wenn es richtig ist, daß in der

[1]) Daniel: Wilpert, Malereien 41. 148. 332. 335 mit Verzeichnis der Exemplare. Ob die Maler Dan. 6 oder die jüngere Version (vom Bel und vom Drachen, Swete III 586, Rothstein bei Kautzsch, Apokryphen 172. 192) im Sinne hatten, verraten die Gemälde nicht. Vgl. auch Leclercq bei Cabrol, Dict. I 1903, 457 im Artikel Ad bestias.

christlichen Kunst des vierten Jahrhunderts nur der Christus den Nimbus erhält, so wäre hier für den Engel der christliche Erlöser selbst eingesetzt, was die Deutung der Bilder als Symbole der Erlösung aus dem Tode nur bestätigen könnte.[1])

Aus der Erzählung von den drei Jünglingen hob man im vierten Jahrhundert noch eine andere Szene zu bildlicher Gestaltung heraus, nämlich wie sie das von König Nebukadnezar errichtete goldne Bild anzubeten sich weigern. Man kennt nur zwei Exemplare des Typus, das eine, in Priscilla, ist in schlechtem Erhaltungszustand, das andere, in Kallist, liegt nur in der für das Einzelne unzuverlässigen Kopie bei Bosio vor. Das erste zeigt das goldne Bild in Gestalt einer bärtigen Porträtbüste auf Hermenschaft zwischen dem auf einem Stuhl sitzenden König und den drei Jünglingen, die sich entschieden abwenden, als wollten sie forteilen, und dabei abwehrende Gebärden machen; die Kopie des andern Exemplars gibt den König stehend (Abbildung unten unter „Syntax"). Wenn der König in beiden Exemplaren wirklich in römischer Kaisertracht gemalt war, so mag in der Komposition wie in der ganzen Konzeption bei den drei Israeliten mehr an die Christen gedacht sein, wie sie den Kaiserkult weigerten. Es scheint, als ob Anspielungen auf die christlichen Martyrien weniger durch ihr Vorkommen selbst, als durch den im vierten Jahrhundert zur Blüte gekommenen Märtyrerkult veranlaßt seien.[2])

Aus der altisraelitischen Literatur genommen ist Noah in der Arche. Der Typus erscheint unter den frühesten, neben Daniel in der Flaviergalerie, und gehört zu den häufiger vorkommenden; von 32 bekannten Exemplaren sind 28 erhalten. Gen. 6—8 erzählt die Geschichte von der Sintflut; den „Kasten" des Jahwisten malt der Priesterkodex aus als einen Riesenbau von 300 Ellen Länge, dessen viele Zellen in drei Stockwerken an den Tempel erinnern. Die Maler zeichnen die Arche (κιβωτός Sept.) als einen gewöhnlichen Kasten, der Deckel ist, wenn angegeben, aufgeschlagen. Die Arche schwimmt im Wasser; bisweilen scheint sie auf Land zu stehen, ist aber nicht etwa als gelandet gedacht. Noah, bartlos, in der Tunika mit zwei Vertikalstreifen (tunica angusticlavia), steht mit betend ausgebreiteten Händen im Kasten, so daß er mit halbem Leibe daraus hervorragt. Die ganze Erscheinung der Figur ist nicht die eines biblischen Patriarchen, wie er in einem Historiengemälde zu erwarten wäre, sondern eines Christen der frühen Kaiserzeit, hier dargestellt im Schema der Seligen im Himmel; immer dieselbe Symbolik, auch Noah Prototyp des seligen Christen, Noah in der Arche Sinnbild der Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben. Wenn die Arche eines späten Exemplars (Wilpert n. 31), wie die allein vorliegende Kopie sie gibt, als eine Art Sarkophag mit Löwenköpfen gezeichnet war, so sprach es den Gedanken nur noch unmittelbarer aus; allgemein darf man indessen nicht sagen, die Arche sei der Sarg. — Zum Typus gehört die heranfliegende Taube mit dem Ölzweig im Schnabel. In der Erzählung war sie das Zeichen der Rettung für Noah, im Bilde ist sie das besondere Symbol der Erlösung aus dem Tod in den ewigen Frieden. In dieser ihrer selbständigen Bedeutung konnte die Kunst sie auch sonst verwenden, wir fanden sie bereits einem Bilde der drei Jünglinge im flammenden Ofen hinzugefügt. Auch bei diesem Typus bemerken wir

[1]) Drei Jünglinge im flammenden Ofen: Wilpert, Malereien 42. 332. 356 mit Verzeichnis der Exemplare.

[2]) Drei Jünglinge vor Nebukadnezar: Wilpert, Malereien 332. 357. 361 Taf. 123.

Noah in der Arche.
Coem. Domitillae.

in späteren Bildern, seit dem dritten Jahrhundert, ein Erwachen der Neigung zum Erzählen; da sehen wir Noah sich der Taube zuwenden und ihr die Hände entgegenstrecken (Wilpert Taf. 73. 196). Diesen zweiten Noahtyp hat die Stadt Apamea in Phrygien seit der Zeit des Kaisers Septimius Severus auf ihre Münzen gesetzt: Noah und seine Frau stehen im Kasten, an deren Vorderseite Noahs Name steht (*Νωε*); auf dem Deckelrand sitzt der Rabe, die Taube mit dem Ölzweig fliegt herzu. Der Anlaß, die Noahgeschichte in der phrygischen Stadt zu übernehmen (und später, die Landung der Arche daselbst zu lokalisieren), wird in ihrem Beinamen Kibotos, Kasten, gefunden; vermittelt ist sie vielleicht durch dort ansässige Juden. Man wird aber bemerken, daß der Typus nicht einfach aus den Katakomben auf die Münze übertragen wurde; das Münzbild geht im Erzählen weiter, fügt die Frau und den Raben hinzu. Es bleiben die Fragen zu beantworten, wie wir uns die Entwicklungs- und Verbreitungsgeschichte des Typus zu denken haben und von wo er seinen Ursprung genommen hat.[1])

Unter den Kindheitslegenden von Heroen und Göttern gibt es einen Typ, der Analogien hat zur Arche: junge Mütter sind es, die mit ihrem Kinde von ihrem entrüsteten Vater in einem Kasten aufs Meer hinausgestoßen, immer aber ans Land getrieben und gerettet werden; so Semele mit dem Bacchuskind, so Danae mit dem kleinen Perseus. Rotfigurige Vasen schildern die Aussetzung der Danae, bereits steht sie mit dem Knäbchen auf dem Arm im Kasten, der Tischler ist noch an der Arbeit, mit dem Drillbohrer. Oder die Mutter wird allein in den Kasten gesetzt, wie Auge, die Mutter des Telephos. Auf einer Münze von Elaea, geprägt unter Marc Aurel, sehen wir die Rettung der Auge: der Kasten ist gelandet, in einem Fischernetz hatte er sich gefangen; der schwere Deckel wird geöffnet, und Auge, die Schöne, zeigt sich; sie faßt die Hand des ersten Fischers, um herauszusteigen. So landen aber auch die Geschwister Tenos und Hemithea auf Tenedos, und so landet Thoas, der Vater der Hypsipyle, auf Oinoe. Die Kasten der Danae und der Auge sind als Tischlerarbeit gezeichnet, jede Wand ein System von Rahmen und Füllung; bei Noah aber tritt bisweilen noch präziser hervor, was gemeint ist, nämlich das Kastenmöbel, wie es im antiken Hause gebräuchlich war, als Gewandtruhe und als Geldkiste (*κιβωτός*, arca;

---

[1]) Noah: Wilpert, Malereien 41. 262. 333. 344 m. Verz. de Waal, Röm. Quart. 1896, 338. Unsere Abbildung gibt das Exemplar mit manieriert gezeichnetem Deckel nach Garrucci; im Original, Wilpert Taf. 56, schwimmt die Arche in durchsichtigem Wasser, die rechte Hand des Noah ist geöffnet wie die linke. — Apamea: Head, Hist. num. 558. Hirschfeld bei Pauly-Wissowa I 2665. Leclercq bei Cabrol, Dictionn. I 1906, 2509 Fig 825—827. Vgl. ebenda 2710 Art. Arche.

die Maler nahmen den Schrifttext beim Worte). Geldkisten sind in mehreren Atrien Pompejis gefunden worden; stark gearbeitet und mit Metall beschlagen, auch fest mit dem Fußboden verbunden dienten sie wie diebssichere Schränke.[1])

Daniel und die drei Jünglinge stehen, wie Noah, mit betend ausgebreiteten Händen; die Israeliten stehen allezeit vor dem Angesicht ihres Gottes, auf den sie vertrauen (Dan. 3, 28). Das Gebetsschema ist hier ein Ausdruck eben dieses Vertrauens, durch das sie siegreich aus der Not hervorgehen; es ist nichts weiter, nicht der Ausdruck eines Bittgebets. Die Texte lassen weder Noah im Kasten noch Daniel in der Löwengrube beten, auch in der zwischen Dan. 3, 23 und 24 vermuteten Lücke braucht kein Gebet gestanden zu haben. Die Texte berichten nichts dergleichen, daß die Genannten sich in tiefer Not gefühlt und zu ihrem Gott geschrien hätten; erst die große Interpolation der genannten Stelle bringt ein Gebet und einen Gesang. Aber was ist der Inhalt? Das „Gebet Asarjas" ist ein Bußpsalm Israels im Exil, den man in die Erzählung eingelegt hat, ohne daß er irgend eine Beziehung zur Situation hätte; der Gesang aber ist ein Lobgesang und endigt mit Dank. Mit den christlichen Märtyrern steht es ähnlich. Ihre Seele war so ganz ausgefüllt vom, man darf wohl sagen, bergeversetzenden Vertrauen, daß kein Raum mehr darin blieb für Wünsche oder Bitten; sie hatten nur die Seligkeit vor Augen, viele visionär, gar nicht als Wunsch, sondern als Gewißheit; in der Marter leuchtenden Angesichts breiteten sie ihre Arme aus, sie zu umfassen. Das ist freilich auch gebetet, und wie, aber nicht in der Form des Bittgebets, sondern eben in der des Umfassens und Ergreifens. Auch sie drängte es zu Dankgebet und Lobgesang. Ist doch Jubel und Dank die christliche Grundstimmung, äußere Not reicht nicht an die Seele des Christen, am wenigsten des Märtyrers. So ist Dank und Jubel auch die christliche Friedhofsstimmung, sie klingt in tausend Tönen aus allen Malereien der Katakomben.

Daniel im ursprünglichen Typus, bekleidet, und Noah durchaus, sind in derselben Tracht und Haltung gemalt wie bald auch die Verstorbenen gemalt wurden im Paradiese stehend, wir lassen einstweilen dahingestellt, ob individuell oder generell. Maler, Besteller, Beschauer, alle sahen im Prototyp immer sich selbst. Das ist wieder ein antiker Zug, durch viele Belege zu erhärten. Wir wollen nicht dabei verweilen, daß Damen im Typus der Venus, der Ceres oder Proserpina (so wird vermutet) dargestellt wurden, Antinous als Bacchus, der Kaiser als Juppiter, die Kaiserin als Juno. Näher liegen die Sarkophagreliefs der Kaiserzeit, teils Bilder des unerbittlichen Todesgeschicks, teils eines bacchisch seligen Daseins; da kommt es denn vor, daß in tragischen Szenen dem Heros, etwa Meleager, die Porträtzüge des Verstorbenen gegeben sind, der Verstorbene ist im Typus des tragischen Heros idealisiert.[2])

Andre biblische Prototype sind zu sehr in Anspruch genommen, um die Hände betend ausbreiten zu können. Auch dann ist die Sinnbildlichkeit unverkennbar, vollends, wenn das Gebetschema sich ausnahmsweise doch durchgesetzt hat, bisweilen im Widerspruch zur Geschichte.

---

[1]) Kastensagen: Marx, Athen. Mitteilungen 1885, 25 (zur Münze von Elaea, abgeb. eb. Seite 21). Zu Auge vgl. noch Wernicke bei Pauly-Wissowa II 2305f. Danae: Escher bei Pauly-Wissowa IV 2086; die Vase bei Gerhard, 14. Berliner Winkelm.-Progr. 1854 m. Taf. arca: Overbeck-Mau, Pompeji, Register unter Geldkisten. Mau, Pompeji 238 Abb.

[2]) Venus: Dümmler bei Pauly-Wissowa I 2786. — Proserpina: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst [2]275, 2. — Antinous: Wernicke bei Pauly-Wissowa I 2441.

Jonas aus dem Schiff geworfen und wieder an das Land gespieen. Gruft A³ Coem. Callisti.

Die Dichtung vom Propheten Jonas hat mehrere Typen geliefert, zum Ausdruck der beiden Ideen, der Rettung aus dem Tod ins Leben, und der Seligkeit.

Die Rettung aus dem Rachen des Todes. Der Rachen des Todes, ein uraltes und weitverbreitetes Bild, wurde bis in die christliche Literatur hinein festgehalten; es klingt in mehreren griechischen Sagen an, wenn auch in deren poetischer Ausgestaltung das Untier nur todbringend, nicht Personifikation oder Sinnbild des Todes ist. Andromeda, einem Seetier (κῆτος) zum Opfer anboten, wurde von Perseus befreit. Der mächtige Rachen ragt in das Bild einer altkorinthischen Vase, Perseus wirft Steine nach ihm; aus der Zeit der freien Kunst gibt es herrlich gezeichnete Darstellungen. Es kommt aber auch die Befreiung buchstäblich aus dem Rachen des Tiers vor, also ein Verschlingen und Wiederausspeien. Hesione, im Parallelmythus zur Andromeda, wurde von Herakles befreit; das herandringende Ketos aber verschluckte den Helden erst und spie ihn wieder aus; dabei verlor er sein Haar und kam als Kahlkopf zum Vorschein. Auf dies Abenteuer wird ein Vasenbild bezogen, das einen mit gezücktem Schwert in einen riesigen Rachen eindringenden Helden darstellt; wenn Herakles gemeint ist, so liegt eine andere Version zugrunde. Nicht literarisch, nur monumental bezeugt ist ein ähnliches Abenteuer des Jason. Der kolchische Drache hat ihn verschlungen, aber das Tier muß den Unverwundbaren wieder ausspeien; dies stellt eine Trinkschale der Vorblüte dar. Wie ohnmächtig entgleitet Jason dem Rachen, seine Schutzgöttin Athena steht besorgt dabei, im Hintergrund hängt das goldne Vließ am Baum.[1])

Die Israeliten besassen einen Psalm, der Jahwe für Rettung aus tiefster Not dankt; diese ist näher bezeichnet als Versinken in die Tiefe des Meeres. Ob ein wirklicher Schiffbruch gemeint war oder ob das Versinken nur ein Bild für tiefe Not ist, bleibt dahingestellt. Der Dankpsalm wurde in das Buch Jonas aufgenommen (man beachte, Jonas spricht einen Dankpsalm, da er noch im

[1]) Andromeda: Roscher, Lexikon I 345. Wernicke bei Pauly-Wissowa I 2157. — Hesione: Furtwängler in Roschers Lexikon I 2234. Vase: Mon. V Taf. 9, 2. Sextus Empir. adv. gramm. p. 656 B *ἡ δὲ Ἡρακλέους κεφαλὴ ἐψέδνωτο ῥυεισῶν αὐτοῦ τῶν τριχῶν, ὅτε ὑπὸ τοῦ ἐφορμῶντος τῇ Ἡσιόνῃ κήτους κατεπόθη* (den Nachweis der Stelle verdanke ich E. Maaß). — Jason: Trinkschale: Mon. II Taf. 35. Helbig, Führer II² 328 n. 1271. Seeliger in Roschers Lexikon II 70. 83.

Bauche des Tieres ist). Wäre der Psalm nicht ein so spätes Produkt, so könnte man auf die Vermutung kommen, die Dichtung sei aus ihm herausgesponnen, unter Verwendung des alten Propheten Jona Kön. II 14, 25 und des Bildes vom Rachen des Todes für den Schoß der Unterwelt Vers 3; von den für Gnade undankbaren Heiden Vers 9 wäre es nicht weit zu den bösen Nineviten 1, 2. Aber auch wenn der Psalm jünger als die Dichtung und in sie nur nachträglich eingeschaltet ist, muß sie doch eine ähnliche Genesis gehabt haben. Jonas also will sich dem von Jahwe erteilten Auftrag, den Nineviten zu predigen, entziehen, indem er auf ein nach Tarsis bestimmtes Schiff flieht; da nun Jahwe einen Sturm erregt, läßt Jonas in seinem Schuldbewußtsein sich als Opfer ins Meer werfen, ein Ketos verschlingt ihn, speit ihn aber nach drei Tagen wieder ans Land aus. Auf wiederholten Befehl Jahwes geht Jonas nun nach Ninive und auf seine Predigt bessern sich die Nineviten usf. Aus dieser Erzählung wählten die Maler zwei Momente (beide in unserer Abbildung), einmal wie Jonas aus dem Schiff geworfen wird, in der See wartet das im verbreiteten, gerade auch bei den Wandmalern beliebten Typus der Seedrachen gezeichnete Ketos auf seine Beute (Wilpert Taf. 47, 2; in einer genetisch jüngeren Spielart werfen ihn die Schiffer dem Tier unmittelbar in den Rachen, Taf. 45; schließlich wird das Verschlingen selbst und allein dargestellt, die Beine des Propheten hängen aus dem Rachen, Taf. 104), sodann das andere Moment, wie der Seedrache ihn wieder ausspeit, den Kopf und die wie in der ersten Szene ausgebreiteten Arme voran, Taf. 26, 2. Das sind zwei sich gegenseitig bedingende Momente, pointierend in dem zweiten, der Rettung aus dem Rachen des Ketos; also ein in sich geschlossener zweigliedriger Zyklus, er bedeutet in der Katakombenmalerei, entsprechend dem Urgedanken vom Rachen des Todes, die Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben.

Zu der Inhaltsangabe des Buches Jona haben wir noch den Schluß nachzutragen: verdrießlich über die Begnadigung der Nineviten setzt Jonas sich abseits; um ihn zu rügen, läßt Jahwe eine ihm Schatten gebende Kürbisstaude wachsen, am anderen Morgen aber verdorren, an des Propheten neuen Verdruß knüpft er dann seine Rüge, die Pointe des Buches. Ihre humane Idee ist besser als deren etwas gekünsteltes und schief geratenes Gleichnis; indessen geht uns hier nur der Gebrauch an, den die Katakombenmaler vom Propheten gemacht haben, wie er unter der Kürbislaube sitzt. Sie malen ihn unter einer Laube, die allerdings nicht, wie der griechische Text, von einer Kolokynthen-, sondern einer Flaschenkürbisstaude gebildet wird; dies wohl aus künstlerischen Gründen, weil nämlich der Flaschenkürbis leichter verständlich gemacht werden kann als der runde. Sodann aber malen sie ihn nicht sitzend, sondern am Boden gelagert, die Füße übereinandergelegt, den Ellbogen aufgestützt, den anderen Arm im ältesten Exemplar in den Schoß, nachher über den Kopf gelegt (Taf. 26, 1. 26, 3. Unsere Abbildung oben S. 154). Es ist das Schema der Ruhe, wie es in der heidnischen Kunst Berg-, Quell- und andere Ortsgottheiten zeigen, statuarisch z. B. die sog. Ariadne im Vatikan und in Madrid; ferner Endymion, der den ewigen Schlaf schläft, in einzelnen seiner Darstellungen. Jonas unter der Laube in diesem Schema gemalt, hat einen ganz anderen Sinn, als der im Buch. Einen Anhalt gab das Textwort „und Jonas hatte an der Kürbisstaude eine große Freude“ Vers 6. Nun ist es ein unter einer Laube Ruhender (daß er schlafe, läßt sich im allgemeinen nicht behaupten). In der Katakombenmalerei bedeutet das Bild natürlich die Ruhe im Frieden des Paradieses. Dies Bild, selbständig entstanden, wurde als drittes Glied

dem zweigliedrigen Seezyklus hinzugefügt. Unser ältestes Beispiel des dreigliedrigen Zyklus, vollständig, wenn auch zum Teil schlecht erhalten, liegt in der Gruft A^3 Callisti vor, in den obersten Friesen der drei mit Fachgräbern besetzten Wände; links sieht man Jonas' Auswerfung, rechts wie er ans Land gespien wird, an der Mittelwand, oberhalb des zentral angeordneten Seligengelages, ruht er unter der Laube (de Rossi, Roma sott. II Taf. CD. Wilpert n. 4 Taf. 26, 2. 3). Eine Nische der Gruft IV Priscillae zeigt umgekehrt rechts das Auswerfen, links das Ausspeien, aber in der Mitte, an der Lünette, wieder das Ruhen unter der Laube (Wilpert n. 5 Taf. 44, 2. 45, 2). Die drei Szenen kommen auch in einem und demselben Wandfries aneinandergereiht vor (Gruft A^6 Callisti, Wilpert n. 6 Taf. 47, 2). Endlich aber treten sie in die Kappenfelder der Decken ein, und zwar mit dem Typus des Verschlingens statt des Auswerfens, das vierte Feld erhält irgend eine andere Füllung. Diese Anordnung haben einige Decken in Petrus und Marcellinus, aber in so mannigfachen Variationen, daß es hier als bloßer Zufall erscheint, was wir als Regel erwarten möchten, wenn die Laube einmal oberhalb der Fondwand zu stehen kommt (Taf. 130; Wilpert n. 13. 19. 25. 26).

Schließlich erfand man, vielleicht gerade zu dem Ende, um alle vier Kappenfelder mit einem viergliedrigen Zyklus zu füllen, einen vierten Typus, eine Variante des dritten, des Jonas unter der Laube. Dabei hielt man sich, in mehr erzählender Tendenz, enger an den Buchtext: Jonas wird nun auf einem Stein oder am Boden sitzend dargestellt (Taf. 61, 96 u. ö. Abbildung in der Arkosolmalerei unten im Abschnitt „Syntax"). Die eine Hand stemmt er auf den Sitz, die andere führt er an das Gesicht. Die Gebärde deutet Trauer oder sonst eine Mißstimmung an und wird bei Jonas auf seinen Kummer über das Welken der Kürbisstaude bezogen (soweit die Publikation ein Urteil erlaubt, ist die Laube nur in den zwei späteren Exemplaren Taf. 221 und 233 als entblättert charakterisiert. Die Sonne Taf. 56 links ist bei Wilpert nicht zu erkennen, die Hauptfigur ist zerstört). Man findet Anlaß zu zweifeln, ob die Maler ihre Typen immer nach deren genauen Sinn verwendet haben; so stellen sie einmal in das Schiff, aus dem Jonas ausgeworfen wird, eine Orans, das ist eine Selige, nicht etwa eine Hinterbliebene beim Begräbnis, Wilpert n. 17. — Der Typus des trauernd oder sonst verstimmt, bedenklich, nachdenklich Sitzenden hat seine Geschichte, die manche ansprechende und bedeutende Kunstschöpfungen umschließt; er hat auch seine Entwicklungsgeschichte, die aber, wie sich das bei den meisten Gebärden wiederholt, sozusagen in absteigender Linie verläuft, dies nicht im Sinne von Verkümmerung, sondern von Abschwächung, aber mit dem Ergebnis größerer Mannigfaltigkeit der Typik. Das Grundschema ist Hocken am Boden, das Gesicht in die aufgestützten Hände vergraben, den Mantel über Kopf und Gesicht gezogen. Die drei Elemente des Schemas nun wurden oft abgeschwächt, sei es ein einzelnes oder mehrere zugleich. Für das Hocken am Boden konnte Sitzen eintreten, nach Umständen mit übereinandergeschlagenen Beinen, selbst Stehen. Der eine Arm mochte sich auf den Sitz stützen oder frei herunterhängen; auch der andere Ellbogen brauchte sich nicht fest aufzustützen, die Hand legte sich nur an das Gesicht. Der Mantel fiel. Es seien hier nur wenige hervorragendere Repräsentanten der verschiedenen Schematismen namhaft gemacht: Achill grollend, Elektra am Grabe Agamemnons trauernd, Penelope des Gatten harrend, Philoktet krank und verlassen auf Lemnos, Agamemnon starr bei der Opferung der Tochter; dann Verstorbene an Grabreliefs, aus Lakonien,

aus Attika (Demokleides), auf Korfu, Klagefrauen (Statuen Saburoff, Reliefs an einem attischen Grabbau und am sidonischen Sarkophag der Klagefrauen).[1])

Schließlich muß erwähnt werden, daß Jonas von allen biblischen Typen am häufigsten gewählt ist, zu 57 Malereien in 129 Bildern. Verschiedene Szenen wurden auch isoliert verwendet, besonders gern Jonas unter der Laube.

Ein Herrenwort soll des Jonas gedacht haben. Die Pharisäer hätten Jesus aufgefordert, ein Zeichen vom Himmel geschehen zu lassen. Seine Antwort wird in drei verschiedenen Fassungen berichtet. Erstens „Ein böses Geschlecht; ob ihm ein Zeichen gegeben werden wird!" Mark. 8, 12; es klingt, als sei das Kommen des Messias in seiner Herrlichkeit gemeint. Zweitens „Es wird ihnen kein Zeichen gegeben werden außer dem des Propheten Jonas" Matth. 16, 4. Aber 12, 39. 41 wird die Erklärung hinzugefügt: „Die Nineviten werden beim Gericht wider dies Geschlecht aufstehen; denn sie besserten sich auf die Predigt des Jonas, und siehe, hier ist mehr als Jonas." Drittens Vers 40 „Wie Jonas im Bauch des Ketos drei Tage und Nächte war, so wird der Sohn des Menschen drei Tage und drei Nächte im Herzen der Erde sein." So gewiß dies kein echtes Herrenwort ist, ebenso gewiß verraten die Katakombenmaler keine Kenntnis desselben. Jonas, aus dem Seetier hervorgehend, Daniel aus dem Grabe, Noah aus dem Sarge, auf die Auferstehung zu deuten, konnte naheliegend erscheinen, diese Auffassung liegt aber nicht im Geiste der Katakombenmalerei. Auf die homiletischen, mehr oder minder geistreichen, frei hin und her spielenden Deutungen der Kirchenschriftsteller darf man sich nicht stützen. Nachdem ein Paulus das ganze Sein des Christentums wenigstens theoretisch auf die eine Karte des Auferstehungsglaubens gesetzt hatte, kann es auffallen, ihn im christlichen Volksglauben so wenig lebendig zu finden; aber die Tatsache besteht, noch entschiedener als die Grabschriften bezeugen es die Malereien der Katakomben.[2])

Zu Jonas stellen wir sofort Hiob, wegen ihrer Typenverwandtschaft. Gemeint ist der leidende Hiob, der aus aller Not schließlich nicht bloß wieder in den früheren Glücksstand gesetzt wird, sondern Jahwe gab ihm alles doppelt zurück und segnete seine nachfolgende Lebenszeit noch mehr als seine frühere 42, 10. 12: so ist Hiob wieder ein Rettungstypus. Den leidenden Hiob sollte man erwarten im Typ der traurig Sitzenden dargestellt zu sehen und zwar eher in dessen ursprünglicher, starkredender Ausprägung (vgl. 2, 8 „und saß dabei mitten in der Asche", 13 „und so saßen sie bei ihm an der Erde"). Tatsächlich aber ist bei Hiob das Trauermotiv noch mehr abgeschwächt als bei Jonas; er sitzt nicht an der Erde, sondern auf einer Erhöhung, nicht den Kopf in der Hand, sondern die Hand liegt auf dem Knie, er läßt nur den Kopf etwas hängen. Man hat den Eindruck, als ob der sitzende Jonas den kräftigen Typ vorweggenommen hätte, obwohl ja für Hiob immer noch das Andererdesitzen zur Verfügung gestanden hätte. Die Bilder des sitzenden Jonas und

---

[1]) Traurig Sitzende: Th. Wiegand, Athen. Mitteil. 1900, 191. Br. Schröder, eb. 1904, 47 Taf. 3 (Lakonische Grabstele). Roschers Lexikon III 2334 f. (Philoktet). Robert, Sarkophagreliefs II 191 Taf. 60, 183. Helbig, Führer in Rom ^{2}I n. 698 (Laios) u. a.

[2]) Buch Jonas: Swete, Old testament m. greek III 112. Driver-Rothstein 343. Cornill ^{5}209. — Jonasbilder: Wilpert, Malereien 50. 366 m. Verz. Vgl. Otto Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christl. Altertums 1897. — Gelagerte: Steuding in Roschers Lexikon II 2112 Berggötter, z. B. 2125 im esquilinischen Laestrygonenbild. Stoll bei Roscher I 545 Abb. und Wagner bei Pauly-Wissowa II 810 (Ariadne). Bethe bei Pauly-Wissowa V 2557 (Endymion).

des Hiob traten erst im dritten Jahrhundert auf. Der Typ des Hiob ist so allgemein gehalten, daß seine Meinung nicht verstanden werden könnte, wenn nicht ein Exemplar des vierten Jahrhunderts seine Frau hinzufügte, die dem aussätzigen Gatten ein Kranzbrot hinreicht, um sich nicht an ihm anzustecken, auf der Spitze eines Stabes, Wilpert, Taf. 147. Nicht daß das Element ursprünglich zum Typus gehörte und in den anderen Exemplaren aus Oberflächlichkeit weggelassen worden wäre, sondern es scheint einer der erzählenden Züge zu sein, die seit dem dritten und hauptsächlich im vierten Jahrhundert öfter sich einfinden.[1])

Isaak trägt die Holzscheite zum brennenden Altar; Abraham weist ihn an.

Die Errettung Isaaks vom Opfertod. Sie ist recht oft gemalt, Wilpert zählt 22 Exemplare, nicht alle sind erhalten. Die Künstler haben den Vorwurf verschieden und immer neu angefaßt, so daß ein fester Typus sich nicht herausbilden konnte. Der Knabe Isaak wird zuerst kniend dargestellt, Abraham hat ihn am Kopf gefaßt, in der rechten Hand zückt er das Messer über ihm; das kommt gelegentlich mit einem auf neuere Darstellungen vordeutenden, fast wilden Realismus heraus, der die Opferhandlung zum Mord stempelt, Taf. 188, 1. Der brennende Altar und das Ersatztier, der Widder, stehen dabei. Oder es ist ein früherer Augenblick, der der Vorbereitung, gewählt; Isaak trägt das Bündel Holzscheite auf dem Rücken, Abraham weist ihn damit zu dem bereits brennenden Altar hin (unsere Abbildung bringt diese erzählende Fassung). Einmal entsteht durch Entwicklung einer zweiten Szene eine Art Zyklus: neben dem unter dem Messer Abrahams knienden Knaben sieht man das Ersatzopfer nicht bloß hingestellt, sondern im Begriff, geopfert zu werden, Taf. 201. Gelegentlich werden die Berge angedeutet, auf denen die Geschichte spielt. Im vierten

[1]) Hiob: Wilpert, Malereien 54. 381 in Verz.

Jahrhundert erscheint, statt des einhalttuenden Engels der Bibel, die Hand Gottes aus Wolken, Taf. 139, 1. 196 u. ö. Die Beziehung des Bildes auf die Erlösung aus dem Tode wird bestätigt durch das Schema der ausgebreiteten Arme, in dem Isaak gelegentlich vorkommt (Taf. 196) und durch die Taube mit Ölzweigen in den Krallen, Noahs Taube, die einmal in die Szene gesetzt wird und zwar doppelt (Taf. 201, 3).

Wie die Landleute Erstlinge der Früchte, so opferten die Hirten solche ihrer Herden, das erste Lamm, Ferkel, Kälbchen. Dann auch die eigene Erstgeburt. So auch die Hebräer. „Alle Erstgeburt gehört mir; ebenso all dein Vieh, soweit es männlich ist, der erste Wurf von Rindern und Schafen" Exod. 34, 19 f. Gereiftere Gesittung verstattete, die Erstgeburt von Menschen mit einem Tieropfer abzulösen, wie auch den ersten Wurf eines größeren Tieres mit einem kleineren: „Den ersten Wurf eines Esels sollst du mit einem Schaf auslösen — alle Erstgeburt unter deinen Söhnen sollst du auslösen" Vers 20, vgl. 22, 18 [E] und 13, 2 nebst Num. 3, 12. Lev. 12, 6 P. Zu der Institution des Auslösens bringt der Elohist einen ätiologischen Mythus, eben unsere Opferung Isaaks Gen. 22, 1—13. 19, die israelitische Gestalt des verbreiteten, mythologischen Typus; man erinnere sich nur der analogen Opferung Iphigeniens, bei der auch ein Ersatztier an die Stelle des Menschenopfers tritt. Wir fragen hier nicht, ob der ursprüngliche Sinn des Mythus dem Elohisten noch lebendig war. Den Verzicht des Gottes auf das Menschenopfer stellt er als Lohn für die Gottesfurcht und den unbedingten Gehorsam Abrahams hin Vers 12; nicht anders der den Lohn ins Unbegrenzte steigernde Redaktor Vers 14—18. Eine andere Frage ist, welches Interesse die Christen an der Geschichte von Isaaks Rettung nehmen konnten; die Ablösung des Menschenopfers konnte sie um so weniger interessieren, als das Christentum, in dem es weder Tempel noch Altäre gab, blutige Opfer überhaupt nicht kannte. Den Christen erschien an der Geschichte bedeutsam vor allem die Verheißung für den Samen Abrahams Gal. 3, 16; nicht als ob Paulus den Isaak als ein Prototyp des Christus hinstelle, sondern er versteht unter dem Samen Abrahams, dem die Verheißung gegeben wird, den Christus. Schon Paulus hebt das unbedingte Vertrauen Abrahams auf den Gott hervor; es wird ihm ein Eckstein seiner Vertrauenslehre. Der Hebräerbrief 11, 19 fügte ein neues Moment hinzu, er sagt: „Im Vertrauen brachte Abraham den Isaak dar — indem er berechnete, daß Gott Macht hat, auch von den Toten zu erwecken." Die biblische Erzählung gibt keine so berechnende Motivierung von Abrahams Gehorsam; sie schwächt die Vorstellung von seinem Vertrauen nur ab und den Wert seines Gehorsams vernichtet sie. Hier verrät sich die beherrschende Stellung, welche die Idee der Erlösung aus dem Tode allmählich für die Christen gewonnen hatte. Das war der Gesichtspunkt, der ihnen die Isaakgeschichte wert machte; deshalb malten sie seine Rettung in den Katakomben. Die Kirchenväter endlich deuten die Geschichte, ihrem Sinne ganz zuwider, auf den Opfertod des Christus; kein Wunder, daß sie schwanken, worin eigentlich Christus vorgebildet sei, ob in Isaak (insofern er das Holz trage, wie Jesus sein Kreuz nach Golgatha) oder im Widder (insofern dieser es ist, der geopfert wird, nicht der Sohn). Man sieht, das sind alles Deuteleien aus der Mühle der christlich gewordenen stoischen Allegorie.[1])

---

[1]) Isaak: Wilpert, Malereien 44. 350 m. Verz., vgl. 33 über die Hand Gottes. Leclercq bei Cabrol, Dictionn. I 1903 112 Le sacrifice d'Abraham, fresques.

Andere Sujets kommen nicht so oft vor, David, mit der Schleuder in der Hand, wurfbereit, nur in einem Exemplar (Abbildung oben Seite 155). Das Attribut der Schleuder weist deutlich auf seinen Sieg über Goliath hin; also wieder eine Rettung aus Todesgefahr.[1])

Von Tobias kennt man drei Darstellungen, die früheste, aus dem dritten Jahrhundert, ist verloren. Tobias und der Engel Rafael „zogen ihre Straße und kamen abends an den Tigris und übernachteten daselbst. Der Jüngling aber stieg hinab, um zu baden. Da fuhr ein Fisch aus dem Fluß und wollte den Jüngling verschlingen. Der Engel aber sprach zu ihm: Ergreife den Fisch! Und der Jüngling ergriff den Fisch und warf ihn auf das Land", Tobit 6, 2—4. Abermals eine Rettung aus Todesgefahr. Tobias wird, den Fisch in der Hand tragend, dargestellt; zweimal ist er nackt, das zweite Mal hat er ein Lendentuch um, denn die Geschichte spielt beim Baden. Einmal trägt er die ungegürtete Ärmeltunika. Im jüngsten Bild, aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, ist auch der Engel dabei, ein Jüngling in Rock und Mantel, ohne Flügel (so wurden die Engel ursprünglich gezeichnet); eilig bringt ihm Tobias den Fisch. Getrennt von dieser Gruppe durch eine Heilung des Gichtbrüchigen ist ein am Boden sitzender Flußgott gemalt; trotz der Entfernung von der Gruppe wird er auf den Tigris gedeutet, zugleich aber auf den Schafteich. Der Maler scheint die Bedeutung der Figur nicht mehr gekannt zu haben.[2])

Zwei weitere Rettungsbilder werden wir unter „Erlösungsmittel" besprechen, Moses' Quellwunder und den Mannaregen.

Elias wird von einem Feuerwagen mit Feuerroß zum Himmel emporgeführt; Elisa zerreißt sein Gewand und nimmt den herabgefallenen Mantel des Elias auf; mit dem zauberkräftigen Mantel schlägt er, wie er es den Meister tun sah, das Wasser des Jordan, an dem er stand; es teilt sich auch ihm, so daß er hindurchgehen kann, Kön. II 2, 11—13. Es liegt eine problematische Darstellung der Himmelfahrt des Propheten vor und eine gesicherte, beide gehören dem vierten Jahrhundert an. In beiden steht ein Mann in langem Gewand (wie es die antiken Fahrer trugen) auf einem Zweigespann. Das problematische Bild, im Scheitelfeld eines Arkosolbogens, zeigt nur diese Gruppe; der Fahrende, die Enden des Mantels flattern zurück, hat einen blauen Nimbus um den unbärtigen Kopf, Taf. 160, 2. Wilpert erkennt den Sonnengott, dessen Darstellung er zu einem benachbarten „Jonas unter der Laube" in Beziehung setzt. Der Nimbus kam allerdings in erster Linie den Lichtgöttern zu, ging aber auf andere Personen über, in der Katakombenmalerei erhielt ihn im vierten Jahrhundert vor allen der Christus. Im Typus des Sonnengottes könnte der im Feuerwagen zum Himmel fahrende Prophet recht wohl gemalt sein, auch im Nimbus. Die zwei benachbarten Bilder aber, deren jedes seinen eigenen breiten Rahmen hat, können kaum zueinander in Beziehung gesetzt werden; andererseits würde eine Himmelfahrt, als Prototyp des Eingangs der Christen in den Himmel, im Zenitbild eines Nischengrabes oder einer Decke sehr passend stehen. — Das andere, etwas

---

[1]) David: Wilpert, Malereien 387 Taf. 55 (das „Tuch in der Linken, in welchem er die übrigen im Bache aufgelesenen Steine (Kön. I 17, 40) geborgen hat" ist in der Reproduktion nicht zu erkennen).

[2]) Buch Tobit: M. Löhr in Kautzschs Apokryphen 135. — Tobias: Wilpert, Malereien 54. 384.

jüngere Eliasbild ist in seiner Bedeutung gesichert durch ein paar erzählende Züge, Taf. 230, 2. Elias (leider oberwärts zerstört) läßt seinen Mantel hinter sich aus der Hand fallen (so hat der Maler die Textworte interpretiert); der zurückbleibende Elisa, im bloßen Mantel, wirft dem scheidenden Meister mit der Hand den letzten Gruß zu; die rechts mit aufgestütztem Fuß in ärmellosem Leibrock stehende Figur trägt im Haar doch wohl einen Schilfkranz, wird also ein Flußgott sein, der Jordan des Textes. Wie die Flußgötter in antiken Bildern es zu tun pflegen, erhebt er seine Hand, am Vorgang Anteil nehmend. Flußgötter wurden in der Regel allerdings gelagert dargestellt, aber nicht ausnahmslos; stehende Flußgötter finden sich auf sizilischen Münzen vom fünften vorchristlichen Jahrhundert abwärts; z. B. der Flußgott Chrysas auf einer Kupfermünze von Assorus römischer Zeit, etwa des zweiten Jahrhunderts. Mindestens muß die Frage offen gehalten werden. — Eine Konsekrationsmünze auf Kaiser Konstantin zeigt seinen Kopf nimbiert, eine andere zeigt ihn als Pontifex maximus mit verhülltem Hinterhaupt (capite velato); auf der Kehrseite fährt der Kaiser auf galoppierendem Viergespann gen Himmel, indem er seine Hand einer von oben her ihm geöffnet gereichten Hand entgegenstreckt. Wenn die Hand Gottes als die biblisch-christliche anerkannt werden muß, so ist doch der ganze Gedanke durch und durch heidnisch, nur mit der im Bilde nicht merkbaren Modifikation, daß der Christ nicht wie der heidnische Kaiser als Gott zu den Göttern, aber doch in die Gottesgemeinschaft aufgenommen wird. Nach Fr. X. Kraus wirkt das Münzbild in unserer altchristlichen Darstellung von der Himmelfahrt des Elias nach.[1])

Es folgt eine Reihe evangelischer Rettungstypen, nämlich Totenerweckungen wie des Lazarus und Heilungen wie des Gichtbrüchigen, des Blinden, der Blutflüssigen. Diese evangelischen Rettungstypen waren für die Christen inhaltlich insofern bedeutender wie die alttestamentlichen, als der Erwecker der Toten und der Heiland der Kranken darin eine Person ist mit dem Erlöser der verstorbenen Christen.

Jede Persönlichkeit, im prägnanten Sinne des Wortes, wirkt auf ihre Umgebung; eine positive Natur wirkt in gleichem Sinne, positiv, immer fördernd, aufrichtend. Eine solche positive Natur war Jesus, er war es im höchsten menschlichen Sinne. Nun sind viele Nervenaffektionen psychischer Einwirkung zugänglich und manche Heilungen, die in den Evangelien Jesus zugeschrieben werden, lassen sich als psychische Einwirkungen oder noch besser als psychische Auslösungen (sein ausstrahlendes Vertrauen löste ihr aktives Vertrauen aus) natürlich erklären, allenfalls bis zur Aufhebung von Lähmungserscheinungen. Darüber hinaus wird niemand gehen mögen; Aussatz oder Blindheit, gar angeborene, wird sich so nicht heilen lassen, nicht zu reden vom Tod, für den nun einmal kein Kraut gewachsen ist, auch kein Zauberkraut. Wenn trotzdem dergleichen von Jesus erzählt wird, und zwar mit dem Weiterwachsen der altchristlichen Überlieferung in zunehmendem Maße, so haben wir es mit jenem „unbewußten Weiterspinnen der Volksphantasie“ zu tun, das unter den Begriff des Mythischen

[1]) Elias: Kön. II 2, 11–13 (*ἅρμα πυρὸς καὶ ἵπποι πυρός* Swete I 744, *ἵπποι* cod. A). Wilpert, Malereien 417. — Chrysas: Head, hist. num. 111. Catal. greek coins Brit. Mus., Sicily 31 Abb. Lehnerdt in Roschers Lexikon I 1491. — Konstantin nimbiert: Eckhel, Doctr. num. VIII 79. Konsekrationsmünze: H. Cohen, Méd. imp. ²VII 318 n. 760. Kraus, Geschichte I 1896, 218.

fällt (sagt man die Sache, so sollte man die wissenschaftliche Terminologie nicht scheuen); beteiligt sich aber an diesem Weiterspinnen die spekulierende Theologie, so hält es schwer, noch an Unbewußtheit des Dichtens zu glauben, allenfalls mag auch eine Halbbewußtheit statuiert werden.

Die Persönlichkeit, welche Jesus war, verstanden seine Landsleute und Zeitgenossen auf ihre Weise; er selbst, als Kind seines Volkes und seiner Zeit, konnte sich auf die Dauer nicht anders verstehen. In aufsteigender Laufbahn wurde er als Lehrer, als Prophet, als der Messias aufgefaßt, als Sohn Gottes und späterhin als Gott selbst; dies natürlich nicht von echten Israeliten, die seine Vergottung als Gotteslästerung empfanden, eher von hellenisierenden Juden oder von Proselyten, wenn nicht einfach von Heidenchristen. Zu seinen Lebzeiten handelte es sich erst noch um die früheren Entwicklungsstufen. Die messianische Auffassung schlug die prophetische. Dann aber mußte die messianische Zeit angebrochen sein in der ganzen Fülle, wie man sie in den Schriften geschildert las. „An jenem Tage werden die Tauben geschriebene [?] Worte vernehmen und die Augen der Blinden aus Dunkel und Finsternis heraus sehen können. Die Dulder werden sich aufs neue Jahwes freuen und die Ärmsten der Menschen über den Heiligen Israels jubeln", Jes. 29, 18. 19. „Dann werden sich die Augen der Blinden auftun und die Ohren der Tauben sich öffnen. Dann wird der Lahme springen wie ein Hirsch, und die Zunge des Stummen wird jauchzen", 35, 5. 6 vgl. 61, 1 (beides exilisch). Die Boten des fragenden Täufers weist Jesus selbst auf die Zeichen der messianischen Zeit hin, in jesaianischen, allerdings aus den Zeitverhältnissen und den Zeitvorstellungen heraus erweiterten Worten: „Gehet und berichtet Johannes, was ihr hört und seht: Blinde blicken auf und Lahme gehen umher, Aussätzige werden gereinigt und Taube hören, Tote werden aufgeweckt und den Armen wird frohe Botschaft gebracht", Mt. 11, 5. Luk. 7, 22. Ob Jesus diese Worte wirklich gesprochen hat und in welchem Sinne er sie sprechen konnte, im eigentlichen oder im bildlichen, mit solchen Fragen haben wir uns an dieser Stelle nicht zu beschäftigen. Soviel ist klar, daß die evangelischen Totenerweckungen und Wunderheilungen im Grunde Mythen sind, mythische Verdichtungen der Idee vom Anbruch des messianischen Reiches. Da nun aber der Anbruch der messianischen Zeit an das Auftreten des persönlichen Messias geknüpft wurde, so erschienen die messianischen Zeichen als Wundertaten wie eines Propheten, dergleichen ein Elias, ein Elisa getan hatte. Als Wundertäter schildern den Christus die vorliegenden Redaktionen der evangelischen Überlieferung. Und es bleibt in der Hauptsache bestehen, daß Markus und Johannes die Thaumaturgie breiter ausmalen als Matthäus und Lukas.[1])

Die Besprechung der evangelischen Rettungsbilder beginnen wir mit der Totenerweckung, wie ihre Reihe auch in der Katakombenmalerei mit ihr einsetzt, im zweiten Jahrhundert. Es ist die Auferweckung des Lazarus, wie sie das vierte Evangelium Kap. 11 und nur dieses erzählt. Bei der Bedeutung dieses Evangeliums für die Entwicklungsgeschichte der christlichen Vorstellungen darf man sich nicht wundern, es gleich bei der ersten Gestaltung spezifisch christlicher Typen in maßgebender Wirk-

[1]) Mythen: David Fr. Strauß, Leben Jesu kritisch bearbeitet I 1835, Einleitung, Der mythische Standpunkt. II 1836, 9. Kap., Wunder Jesu. Ders., das Leben Jesu f. d. deutsche Volk, § 25 Begriff des Mythus, § 71 Wunder Jesu. Vgl. Joh. Weiß, Die Schriften des N. T. I 43 f.

samkeit zu finden. Der Einzelbesprechung der evangelischen Rettungstypen schicken wir noch die für alle geltende Bemerkung voraus, daß der Christus nicht überall mit dargestellt wurde; seine Gestalt fehlt gerade in der ältesten Totenerweckung und in den meisten Exemplaren des Gichtbrüchigen, kann also nicht den Hauptakzent getragen haben. Wo er aber zur Darstellung gekommen ist, da erscheint auch er unbärtig und er als Regel „angezogen", in Rock und Mantel (Chiton und Himation, lateinisch tunica und pallium).

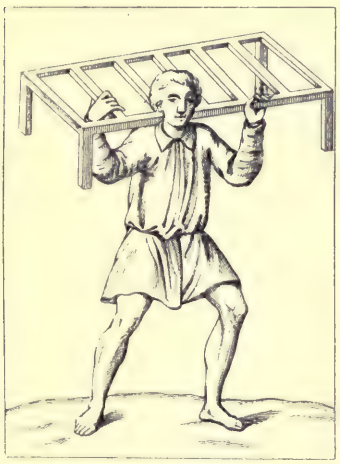
Die Auferweckung des Lazarus wurde gern gemalt, 50 Exemplare sind erhalten. Nach einigem Tasten hat sich im späteren zweiten Jahrhundert der Typus fixiert. Wesentlich ist die Gestalt des Lazarus; in ein Tuch gehüllt oder wie eine Mumie gewickelt steht er vor dem Grab oder in dessen Tür. Das Grab, nicht das bei Johannes vorausgesetzte palästinensische Höhlengrab, ist als Freibau dargestellt, nach Art der vor den Toren Roms an den Heerstraßen errichteten Mausoleen, wie sie in Ruinen noch vielfach erhalten sind, besonders an der appischen und der latinischen Straße. Von den mannigfachen dort verwendeten baulichen Typen ist fürdas Grab des Lazarus die Ädicula meist in Form eines Giebelhauses gewählt, mit einer zur Tür hinaufführenden Freitreppe (in der Deckenmalerei oben Seite 155); der Gruftbau fehlt Taf. 93. 240, 2. Der Christus fehlt im ältesten Exemplar; gelegentlich findet er sich ohne Leibrock im bloßen Mantel (Taf. 39, 1), ein andermal im Talar (190), beides teilt er mit anderen Figuren je derselben Gruft, es ist also Laune des Künstlers. In einem späten Exemplar steht sein Kopf im Nimbus, der einzige Fall eines nimbierten Christus in den Rettungsbildern (Taf. 250, 1). Aus den unten zu besprechenden Typen Mosesquell und Brotvermehrung ging der Zauberstab auch in die Auferweckung des Lazarus über; der Christus hält ihn nur attributiv in der Linken Taf. 46, 2, aber durch ihn wirkend in der Rechten 45, 2. — Neben Lazarus ist in Priscilla einmal, im vierten Jahrhundert, die Auferweckung der Jairustochter gemalt. Das Bild ist sehr beschädigt, man erkennt nur die Bettstelle mit etwas von einer Decke, und den untersten Teil der Christusfigur; erklärbar wird es erst durch Vergleichung einiger dasselbe Sujet darstellender Sarkophagreliefs. Wir stellen fest, daß die Erzählung der Synoptiker für die Malerei später verwertet worden ist als die johanneische.

Auferweckung des Lazarus.
Coem. Callisti, Gruft A^6.

Die synoptischen Totenerweckungen (Jairustochter Mk. 5, 22. Mt. 9, 18. Luk. 8, 41, Jüngling zu Nain Lk. 7, 11) sind Zeichen der messianischen Zeit beziehungsweise Beglaubigungswunder wie die Heilungen. Dasselbe gilt modifiziert auch für die Erweckung in der johanneischen Dichtung; sie läßt den Lazarus, statt wie in der Parabel Lk. 16, 19 durch Engel in Abrahams Schoß, vielmehr durch den Christus

wieder zum Leben bringen; durch die Totenerweckung wird bestätigt, daß er, der „in die Welt gekommene Sohn Gottes“ „die Auferstehung und das Leben“ ist, V. 27, 25. „Wer an mich glaubt, wird, wenn er auch stirbt, leben“, das ist der Sinn des Lazarustypus in den Katakomben; es ist auch hier an unmittelbaren Eingang aus dem Tod ins ewige Leben gedacht, die künftige Auferstehung des Fleisches liegt auch hier höchstens im Hintergrund.[1])

Der Gichtbrüchige (eig. Gelähmte, Paralytische) Mk. 2, 1. Mt. 9, 2. Lk. 5, 18. Joh. 5. Den Doppelkern der Geschichte hat die johanneische Umdichtung festgehalten: „Stehe auf, hebe dein Bett auf und gehe; und sofort wurde der Mensch gesund, hob sein Bett auf und ging“. Und wiederum (statt des synoptischen „Dir sind deine Sünden vergeben“) „Du bist gesund geworden, sündige nun nicht mehr, damit dir nicht etwas Schlimmeres geschieht“. An die Stelle des Hinablassens in das Haus zu Jesus tritt das Hinabsteigen in den Teich. Der bildliche Typus gibt das Wesentliche der Heilungsgeschichte: der Geheilte eilt mit dem Bett auf den Schultern davon. Meist ist nur er gegeben, der Christus tritt nur ein paarmal dazu (Taf. 68, 2. 212; wir haben kein Recht, ihn in den zerstörten Bildfeldern Taf. 27, 3. 74, 1 vorauszusetzen, noch dazu gegen alle Wahrscheinlichkeit). Einmal ist der Geheilte nackt gemalt; das mag unter Einwirkung des johanneischen Eintauchens in den Teich geschehen sein, obwohl ja gerade unser Kranker gesund wurde, ohne je in das Wasser gelangt zu sein. Es ist daher recht gekünstelt, unseren Mann als Symbol der Taufe zu deuten; nur das Untertauchen im Teich Bethesda selbst ließe sich füglich so verwerten. Den Sinn des bildlichen Typus spricht die an die Erzählung angeschlossene Rede aus: „Wer mein Wort hört und dem der mich gesandt hat vertraut, hat ewiges Leben und kommt nicht ins Gericht, sondern geht aus dem Tod in das Leben“, V. 24.[2])



Der Gichtbrüchige.
Coem. Petri et Marcellini.

Die Blindenheilung. Alle vier Evangelien bringen den Mythus, Markus und Matthäus doppelt Mk. 8, 22. 10, 46. Mt. 9, 27. 20, 30. Matthäus läßt jedesmal zwei Blinde heilen. Bei Mk. 10, 46. Lk. 18, 35 geschieht die Heilung durch bloßes Wort, bei Matthäus beidemal durch Berühren mit dem Finger, bei Mk. 8, 22. Joh. 9, 1 (hier ists ein Blindgeborener) durch umständlichere magische Manipulation; dort spuckt Jesus auf die blinden Augen, hier macht er aus Erde und Speichel einen Teig, den der Blinde an einem bestimmten Teich abwaschen muß. Daß er bei Markus nach dem Bespucken (dergleichen Appetitlichkeiten gelten in der Magie viel) dem Blinden die Augen zuhält, gehört nicht zum Heilverfahren; der Verfasser glaubt das Wunder

[1]) Lazarus: Wilpert, Malereien 43. 310 m. Verz. — Jairustochter: Wilpert 322.

[2]) Der Gichtbrüchige: Wilpert, Malereien 42. 264. 218. Die Teilung der im ganzen 20 Exemplare in zwei Klassen, deren eine die johanneische Heilung am Schafteich als Taufsymbol, die andere das synoptische Rettungswunder darstellen solle, ist gesucht und angesichts der Gleichheit des Typus unhaltbar. Auch von dem für die zweite Klasse behaupteten Ausdruck des Glaubens an die „Gottheit“ Christi kann keine Rede sein; die Erklärung ist doppelt falsch, es müßte heißen: Ausdruck des Glaubens an die Seligkeit durch den Sohn Gottes.

plausibler zu machen, indem er die Heilung sich fortschreitend entwickeln läßt: beim ersten Wegnehmen der Hände sieht der Patient die Menschen „wie wandelnde Bäume", das meint in verschwimmenden Umrissen, beim zweiten sieht er dann scharf. Es gibt nur zwei sichere Bilder der Blindenheilung, beide aus dem dritten Jahrhundert, in Domitilla (nur in der Kopie bei Bosio erhalten, unsere Abbildung) und in Petrus und Marcellinus; im ersten berührt oder bestreicht Jesus die Augen mit dem Finger, im zweiten mit der ganzen Hand. In beiden Bildern kniet der Blinde, obwohl die Texte nichts von dergleichen sagen; es mag wohl so gemalt sein, weil beides Gegenstücke sind zu Malereien mit je einer knienden Figur, das eine Mal glaubt man des Aussätzigen, das andere Mal der Blutflüssigen. Beide Blinde breiten die Hände aus, der erste weniger (das kann Gebärde der Bereitschaft und Erwartung sein), der andere mehr: da spielt sicher das typische Orantenschema der Seligen in das Prototyp.[1])

Heilung des Blinden.

Heilung des Aussätzigen.

Coem. Domitillae, cubiculum III.

Soweit erklären sich die Rettungstypen leicht; es gibt aber ein paar, die, weil nicht genügend individualisiert, Zweifel übrig lassen. Der eine kommt nur ein paarmal vor: ein Mann kniet, auf nur einem Knie, vor Jesus, der mit geöffneter Hand vor ihm steht (unsere Abbildung, neben der des Blinden). Sicher scheint, daß die Bitte des Mannes von Jesus erfüllt wird; aber um welchen Kranken handelt es sich? Wilpert denkt an den Aussätzigen Mk. 1, 10. Mt. 8, 2. Lk. 5, 12; denn dieser kniet vor Jesus (so bei Markus; bei Matthäus adoriert er, bei Lukas wirft er sich auf sein Gesicht zu Boden). Aber in den Evangelien vollzieht Jesus die Heilung durch Berühren, im Bilde nur durch sein Wort. Freilich weicht ja auch die Heilung des Blinden von den Textworten ab; diese Abweichung jedoch, das Knien des Blinden, in der Tat wohl auf künstlerischen Gründen beruhend, ist unerheblich, durch die Berührung der Augen wird die Krankheit unmißverständlich gekennzeichnet. Eine entsprechend klare Kennzeichnung wird in unserem Typus vermißt. Deutlicher ist die Darstellung in der Malerei einer Gruft an der Via Latina; da berührt Jesus den Knienden an der Schulter; dies meint wohl sicher den Aussätzigen. — Der andere

[1]) Blindenheilung: Wilpert, Malereien 54. 220 n. 1 und 2.

Typus zeigt einen vor Jesus Stehenden; er ist bekleidet, meist mit der ungegürteten Tunika, und breitet die Hände seitwärts aus, anfangs weniger, später mehr, so daß er nun fast genau das Orantenschema der Seligen wiedergibt (Taf. 129, 2). Einmal hält Jesus die Zaubergerte in der Linken (Taf. 68, 3), zum Zeichen, daß es sich um eine Heilung handelt; immer legt er dem Kranken die Hand auf. Wilpert erklärt ihn als den Blinden nach seiner Heilung, das Handauflegen sei als der allgemeinste Gestus für Gnadenerweisungen zu betrachten. Dagegen spricht, daß die Blindenheilung in einem verständlich entworfenen Typus bereits vorlag; man versteht nicht, wie die Maler dazu gekommen sein sollen, einen zweiten minderverständlichen bildlichen Ausdruck derselben Sache danebenzustellen. Das Handauflegen ist aber doch die Manipulation, durch welche die Heilung vollbracht wird, wie es bei der kontrakten Frau heißt: „er legte ihr die Hände auf und sofort richtete sie sich auf" Lk. 13, 13. Der Gestus schließt also die Deutung auf einen bereits Geheilten aus; daß etwa Jesus einen solchen hinterher noch durch Handauflegen gesegnet hätte, wird auch nirgends gesagt, der Geheilte hatte seinen Segen. Es käme nun darauf an, eine bessere Erklärung zu finden. Könnte es der Aussätzige sein, den Jesus allerdings durch Berühren heilt, wenn auch nicht gerade durch Handauflegen? nicht allzuschwer würde das Fehlen des Kniens, als eines nebensächlichen Moments, in die Wagschale fallen. Bei der verhältnismäßigen Kleinheit dessen, dem die Hand aufgelegt wird, könnte man ferner an den epileptischen Knaben denken; freilich wäre die sehr charakteristische Schilderung des Vorfalls im Bilde ersetzt durch das ganz allgemeine Schema der Heilung mittels Handauflegen. Oder könnte endlich das Segnen der Kinder gemeint sein (Mk. 10, 16. Mt. 19, 15)? Die Kinder sind da Typen solcher, die in das Gottesreich kommen, das heißt in den Katakomben in den Himmel. Die in einem Exemplar vorkommende Zauberrute würde dabei freilich bedeutungslos sein (nur gedankenlos aus den Heilungen in das Bild übertragen) oder geradezu die Macht des Christus über den Tod andeuten. Wir halten die Frage der richtigen Interpretation für beide Typen vorläufig offen.[1])

Der Besessene von Gerasa, Mk. 5, 1. Mt. 8, 28. Lk. 8, 26, nicht bei Johannes. Markus und Lukas lassen nur einen Besessenen auftreten, bei Matthäus sind es zwei; ausgetrieben wird eine „Legion" Dämonen, mit Jesus' Bewilligung fahren sie in eine Herde Schweine, die sich dann ins Meer stürzt. Der Dämonische war tobsüchtig, Lukas zufolge hatte er seit langer Zeit kein Oberkleid getragen; aber nach der Heilung saß er angezogen und vernünftig bei Jesus. Es gibt nur ein Bild, des vierten Jahrhunderts. Der Maler setzt für nichtangezogen ohne weiteres nackt. Er stellt das Zusammentreffen dar und zwar nach Lukas; bei Jesus' Nahen lief der Besessene herzu und fiel vor ihm nieder (bei Markus adorierte er ihn bloß), er kniet auch im Gemälde. Jesus legt ihm die Hand auf, eine Manipulation statt der in den Evangelien gesprochenen Worte. Ein ravennatisches Mosaik, das der Gruppe die Schweine hinzufügt, bestätigt die Deutung.[2])

---

[1]) Typus eines Knienden (sog. Aussätzigen): Wilpert, Malereien 222 Taf. 72, 2; das andere Exemplar nur bei Garrucci, Storia II Taf. 29, 4 (unsere Abbildung neben dem Blinden als dem Gegenstück). Via Latina: Wilpert 539 Taf. 265. 266. — Typus des Stehenden (sog. geheilten Blinden): Wilpert, Malereien 221 n. 3—7.

[2]) Der Besessene: Wilpert, Malereien 223 Taf. 246. — Mosaik in San Apollinare nuovo: Garrucci, Storia IV 248, 2.

Heilung der Blutflüssigen.
Coem. Praetextati.

Die Heilung der Blutflüssigen Mk. 5, 25. Mt. 9, 20. Lk. 8, 43, nicht bei Johannes. Sie tritt von hinten an Jesus heran und berührt sein Gewand (so Markus), den Saum seines Gewandes (Matthäus und Lukas). Es wird nicht gesagt, daß sie dabei niederkniete, war es aber der Saum, den sie berührte, so mußte sie mindestens sich bücken. Erst nach der Heilung, da Jesus sich umwendet und frägt, wer ihn berührt habe, kniet sie nieder (dies nur bei Markus und Lukas). Das früheste Bild, aus dem zweiten Jahrhundert, zeigt Jesus mit zwei Jüngern stehend; hinter dem Rücken der Jünger auf den Knien herankommend berührt die Frau den Saum von Jesus' Gewand (unsere Abbildung und Wilpert Taf. 20). Das Knien entspricht nicht dem Text, ist aber innerlich nicht falsch, erscheint auch in der Geschichte, bei Markus und Lukas, allerdings erst an späterer Stelle. Die Darstellung aber ist so treffend, gerade das Herankommen von hinten und das verstohlene Anfassen des Kleides, daß es jede andere Deutung ausschließt; denn man hatte auch an die Kananäerin Mk. 7, 25 gedacht, die sich vor Jesus niederwirft, aber sie tut es nicht hinter seinem Rücken und berührt nicht sein Gewand. In jüngeren Exemplaren unseres Typus fehlen die zwei Jünger, Jesus ist allein mit der Frau, die den Mantel über den Kopf gezogen hat; in anderen Spielarten des Bildes hält Jesus den Zauberstab in der Hand und die seit zwölf Jahren Blutflüssige ist im Gesicht als alt gezeichnet.[1])

Erlösungsmittel.

In einigen Fällen des Gelages fanden wir eine Reihe Körbe dazu gemalt, gefüllt mit denselben Brötchen, die in den Mahlszenen bei oder auf den Schüsseln zu liegen pflegen. Wir frugen nach Herkunft und Bedeutung dieser Brotkörbe und sagten sofort, sie kämen aus dem Mythus der wunderbaren Speisung der Tausende, wie sie die Evangelien erzählen, wenn schon in der Katakombenmalerei das Gelage selbst in das Jenseits versetzt sei. Dieselben Brotkörbe nun bilden den Hauptgegenstand eines besonderen bildlichen Typus, der unter dem Namen der Brotvermehrung oder des Brotwunders geht.

Der bildliche Typus, abgesehen von dem Mahle, zeigt die Reihe der vollen Brotkörbe, meist sieben, dazwischen oder dazugestellt aber die Gestalt des Christus, der mit einem Stäbchen einen der Körbe berührt (Wilpert, Taf. 45, 1. 54, 2). Der Sinn ist, daß er eben die wunderbare Vermehrung der Brote bewirkt und zwar vermittels

[1]) Blutflüssige: Wilpert, Malereien 216.

des Zauberstäbchens. — Es kommen einige Varianten des Typus vor: einmal steckt in jedem Korb nur ein Brot, Wilpert, S. 295 Fig. 23, ein andermal soll Jesus zwei Stäbchen halten, in jeder Hand eins, doch scheint das zweifelhaft, Taf. 115; oder er bewirkt das Wunder mit der bloßen Hand, ohne Stäbchen, Taf. 142, 2, und was dergleichen unwesentliche Nuancen mehr sind. In die Augen springt die Abweichung vom Speisungswunder der Evangelien: dort waren die Tausende gelagert, Jesus hatte nur wenige Brote und Fische, die unter seiner Hand nach dem mythologischen Schema des Öls der Witwe und der Brote des Elisa Kön. II 4 sich wunderbar vermehrten, so wunderbar, daß nicht bloß die Menge satt wurde, sondern die aufgesammelten Brocken noch sieben, oder zwölf Körbe füllten; hier dagegen fehlt das Gelage der Tausende, die Brotvermehrung ist als selbständiges Wunder erzählt, eine wunderbare Füllung leerer Körbe, bewirkt durch einen Zauberstab. Ein solcher Parallelmythus zum Speisungswunder hätte ganz wohl sich bilden können; da die Evangelientradition aber von dergleichen nichts weiß, so scheint der Maler, der die Unerschöpflichkeit bildnerisch nicht ausdrücken konnte, ihn fingiert zu haben. Der Typus steht dem Weinzauber zu Kana näher.[1])

Neben die wunderbare Brotvermehrung stellt sich der Weinzauber, die Verwandlung des Wassers in Wein nach der Erzählung von der Hochzeit zu Kana Joh. Kap. 2. Wir gedachten der Hochzeit zu Kana oben als des frühesten Mahlbildes in Pietro e Marcellino. Die in den älteren Gelagszenen typischen sieben Gäste ruhen am Sigma. Im Vordergrund links kommt ein Aufwärter mit einer Schüssel, rechts aber steht der Christus und berührt mit dem Zauberstäbchen einen der sechs Mischkrüge, die vor ihm stehen (es sind henkellose Kratere). Typologisch, so sagten wir, ist das Bild durchaus ein Seligenmahl, nur erweitert durch Hinzufügung des Weinwunders. Das Hochzeitsmahl des himmlischen Bräutigams war, soweit die uns erhaltene Literatur zu urteilen erlaubt, der Keimpunkt, aus welchem die johanneische Hochzeit zu Kana entstand; das als künftig und jenseitig gedachte Mahl des himmlischen Bräutigams wurde mythisiert, zurückgespiegelt in die diesseitige Gegenwart des Christus, der als Thaumaturg einen übernatürlichen Wein zu dem Gelage zaubert. Nur ist er dann nicht mehr der Bräutigam, sondern er gibt gleichsam die Hochzeit, genau gesagt ist's der Wunderwein, den er gibt. Der Maler aber hat, um die Hochzeit zu gestalten, auf den Typus des jenseitigen Mahls der Seligen zurückgegriffen; und um die Hochzeit als die zu Kana zu charakterisieren, hat er den besonderen Typus des Weinzaubers hinzugefügt. — Ähnliches scheint sich bei dem Mahlbild von der Via Latina wiederholt zu haben; es gehört ins vierte Jahrhundert und steht unmittelbar über dem Grabtrog. Es sollen hier zwölf Gäste sein, der erste freilich ist in der Abbildung nur zu ahnen. Links vom Gelag steht eine Orantenfigur, rechts der Christus mit dem Stäbchen. Aber welches Wunder bewirkt er, den Brot- oder den Weinzauber? Die entscheidende Stelle der Malerei ist durch ein nachträglich eingehauenes Fachgrab leider zerstört. Wilpert entscheidet sich für die Brotvermehrung, Christus berühre mit dem Stabe einen der Brotkörbe, welche „bis auf den obersten auf der linken Seite" dem Fachgrab zum Opfer gefallen seien. Soweit die schwer zu entziffernden Abbildungen

[1]) Wilpert, Malereien 45. 292, mit Verzeichnis von 28 Exemplaren aus dem dritten und vierten Jahrhundert; dazu das allerdings problematische Exemplar von der Via Latina, Wilpert, Seite 539.

etwas erkennen lassen, ist oberhalb des Stäbchens, aber vielleicht auch außerhalb seines Bereichs, etwas vorhanden, was allenfalls für den Oberteil eines Brotkorbes gelten kann; dagegen sieht man unterhalb des Stäbchens ziemlich deutlich (deutlicher in der Gesamtansicht des Arkosols) die Mündung eines Kraters, der sowohl denen der vorbesprochenen Hochzeit zu Kana gleich gewesen sein könnte wie auch dem beiderseits unseres Bildes von schlanken Pflanzenstengeln gleichsam als Blüten getragenen, allerdings mit Ringhenkeln versehenen (hier gedenkt man der im Elysium von Bäumen zu pflückenden Becher bei Lucian). Dann hätten wir im Gemälde von der Via Latina eine Analogie zur „Hochzeit zu Kana". Doch möchten wir nichts entscheiden. — Die zwei Wunder, Brotvermehrung und Wasserverwandlung, sind noch im dritten Jahrhundert in Pietro e Marcellino als Pendants sich gegenübergestellt worden. Höchstens hypothetisch läßt sich das Bilderpaar an der Eingangswand der Gruft 33 rekonstruieren; erhalten ist es an den Laibungen eines Arkosols: links sieht man das Brot-, rechts das Weinwunder. Beide sind rechte Gegenstücke, auch formal; der Christus mit dem Zauberstab ist in beiden Bildern derselbe, und den Brotkörben des einen entsprechen die Mischkrüge des anderen Typus.[1])

Abgekürzte Darstellungen oder Anspielungen auf Brot- und Weinzauber in ihrer Gegenüberstellung sind gewiß vorgekommen; doch hat es mit allem, was derart angeführt wird, besondere Bewandtnis. Im Coem. maius sind in die verhältnismäßig kleine Lünette, des Arkosols in Gruft I, sieben Gefäße abgestumpft-konischer Gestalt neben zwei spitzendigenden Kannen gemalt; Wilpert sieht in den Gefäßen Körbe, so daß hier sieben Körbe und zwei Kannen auf Brot- und Weinwunder anspielten. Doch sind die Gefäße so klein im Verhältnis zu den Kannen, daß man sie eher für Becher halten möchte. — In Domitilla stehen links von einer zentral angeordneten Orans sieben Körbe, denen rechts sechs Mischkrüge entsprochen haben mögen; sie sind jetzt verblichen. — In Pietro e Marcellino, im Scheitelrund eines Bogens, thront Christus zwischen einem mit Broten gefüllten Kasten und drei Mischkrügen. Der Brotkasten ist in der Malerei Unikum.[2])

Brot- und Weinzauber treten beide im früheren dritten Jahrhundert auf, also ungefähr gleichzeitig. Da erhebt sich die Frage nach dem Ursprung der zwei so übereinstimmenden Typen: welcher wurde zuerst geschaffen und diente dem anderen zum Vorbild? Da die gereihten Brotkörbe, ohne den zaubernden Christus, schon im zweiten Jahrhundert erscheinen, so liegt es nahe, die Brotvermehrung als den früher geschaffenen Typus und das Weinwunder als ihm nachgeschaffen zu denken. Indessen muß man berücksichtigen, daß der Typus des Brotwunders allzustark von den evangelischen Darstellungen des Speisungswunders abweicht, als daß man ihn rein von dort aus entstanden glauben könnte; er muß das neue Element, den zaubernden Christus, anders woher genommen haben. Der Typus des Weinwunders hingegen ist ein verhältnismäßig unmittelbarer, bildlicher Ausdruck des johanneischen Vorgangs der magischen Wasserverwandlung. Daher muß die Frage offen gehalten werden, ob nicht das Weinwunder zuerst gestaltet und ihm dann unter Benutzung der von früheren Malern geschaffenen Brotkörbe der Typus des Brotwunders nachgebildet sei.

[1]) Kana: Wilpert, Malereien 301 f. Taf. 57. Via Latina: eb. 538 f. Taf. 265. 267. Gruft 33: eb. 303 Taf. 105, 2. Arkosol: eb. 302 Taf. 186, 1.

[2]) Maius: Bosio, Roma sott. 447. Garrucci, Storia II Taf. 60, 2. Wilpert, Mal. 304 Fig. 26. — Domitilla: Wilpert 305 Taf. 92, 1. — Pietro e Marcellino: Wilpert 306 Taf. 166, 1.

Eine abgekürzte Darstellung anderer Form, aber verwandten Inhalts, fügen wir an. Brotkorb nämlich und Fisch, zusammengestellt auf grüner Fläche, finden sich an einem Fachgrab des Hypogaeums Lucinae zweimal, in symmetrischer Gegenüberstellung. De Rossi meinte, der Fisch schwimme in Wasser und trage den Brotkorb auf dem Rücken; der Fisch bedeute den Christus, der die geistige Speise, das Brot, trage oder bringe. Jeder Archäologe mußte sich schon immer sagen, der Fisch schwimme nicht in Wasser, sondern liege auf grünem Rasen, und den Brotkorb trage er nicht, sondern er liege neben ihm. Nun hat Wilpert eben dies als das Tatsächliche festgestellt, und seine photographische Reproduktion bestätigt es: der Fisch liegt hinter dem Brotkorb, mit diesem auf demselben Rasen. Nun bleibt noch ein dunkler Punkt. Der Korb sieht vorn aus wie durchbrochen gearbeitet, und in den Durchbrechungen steht rote Farbe. De Rossi erklärt sie für Rotwein, der in einem Glase innen im Korbe stehe; es sei also Brot und Wein gemalt, die zwei Gestalten der Eucharistie, welche der Fisch, das ist Christus, trage. Wie soll man sich das aber vorstellen? in einem mit Brötchen gefüllten Korb soll ein Glas Rotwein stehen? Das ginge nicht ohne höhere Magie. Oder soll das Glas Rotwein in einen leeren Korb gestellt und auf dessen Rand nur eine Platte mit Brötchen gesetzt sein? Solch ein Rationalismus wäre zu dumm. Man könnte noch fragen, ob der Korb, wenn er wirklich durchbrochen gearbeitet ist, etwa nur mit rotem Stoff gefüttert wäre, in der Art unserer eleganteren Papierkörbe; aber von so künstlich gearbeiteten Körben, vollends Brotkörben, gibt es im ganzen Altertum keine Spur. Wilpert jedoch will „ganz deutlich einen dicken Glasbecher erkennen". An dem Bildchen links ist in der Tat so etwas sichtbar. Diese schattenhafte Spur eines sehr großen Weinglases, das übrigens einen Stielfuß haben müßte, ist aber breiter als die durchbrochen gearbeitete Stelle, das Weinglas stände also nicht im Korb, sondern davor. Nur müßte dann aber auch von dem Stielfuß eine Spur erkennbar sein, mindestens im Grase; das scheint aber nicht der Fall zu sein. Fiele der Wein fort, so gehörte das Motiv zu den Mahlbildern, als deren Abbreviatur; andernfalls verbände es mit den Speisen der Mahle, Brot und Fisch, den in der Hochzeit zu Kana eingeführten Wein.[1])

Die Samariterin am Brunnen in ihrer Unterredung mit Jesus, Joh. 4. Diese Szene kommt nicht oft vor, aber zwei Exemplare stammen noch aus dem zweiten Jahrhundert. Der Brunnen ist dargestellt als Mündung einer Zisterne, zylinderförmig ragt sie aus dem Boden; man schöpfte daraus mittels eines Eimers, den man an einem Strick hinabließ. Also ein Ziehbrunnen. Solche Brunnenränder aus Marmor, Puteale, in deren innere Kante die laufenden Seile oft Rillen eingeschliffen haben, sind aus dem Altertum erhalten. Im ältesten Bild hält die Samariterin eine Trinkschale in den Händen, während der vor ihr stehende Christus, in Leibrock und ausnahmsweise rotem Mantel, zu ihr spricht Taf. 19; in einem späteren Exemplar hält sie den Eimer am Strick über der Brunnenmündung Taf. 54, 2. Diesmal steht sie allein, ohne den Christus, als Gegenstück zu einer anderen Einzelfigur; beide bilden Bestandteile des größeren Arrangements an der Frontwand eines Nischengrabes (in Domitilla, Gruft III). Jedes der drei Bilder wird von einem eigenen Rahmen umschlossen, ist also in sich

[1]) De Rossi, Roma sott. I Taf. 8. Wilpert, Malereien 288 Taf. 27, 1. 28. Ein pompejanisches Stilleben mit Brot und einer Flasche Rotwein bei Presuhn, Pompeji 1882 Abt. VIII S. 6 Taf. 7. Vgl. die Überlieferung von der durchscheinenden Glasschale, die Pausias malte, Paus. II 27, 3, dazu Six im Archäol. Jahrbuch 1905, 162 mit Belegen.

Samariterin am Brunnen.
Coem. Praetextati.

abgeschlossen: im größeren Mittelbild über der Nische sehen wir das Brotwunder, im Nebenfeld links die Samariterin am Brunnen, rechts den Christus noch einmal, und zwar in einer dritten Variante des Brotzaubers, er trägt die aus den Speisungsgeschichten bekannten fünf Brote in einem Bausch seines Mantels. Das Schema der Gestalt erinnert an den Antinous im Museum des Lateran, der Blumen und Früchte im Gewandbausch trägt; ähnlich wird auch die Hore des Frühlings abgebildet. Blumen und Früchte sammelte man im Gewandbausch, daher der Typus der Hore und sekundär des Antinous. Solchen heidnischen Göttern ist dann der Christus nachgebildet, mit den Broten im Gewandbausch. Es ist der johanneische Christus, er trägt das Brot des Lebens, Joh. Kap. 6, wo sich die Rede vom Brote des Lebens an die Erzählung vom Speisungswunder anschließt. Unser Mittelbild, die Brotvermehrung, und das rechte Nebenbild, der Christus mit den fünf Broten im Bausch, führen das Brot des Lebens vor Augen, das linke Nebenbild, die Samariterin am Brunnen, das johanneische Wasser des Lebens. Nicht als ob die Samariterin das „Wasser des Lebens" aus der Zisterne schöpfte; gerade im Gegensatz zum Zisternenwasser ist das „Wasser des Lebens" vielmehr als Quellwasser gedacht und wird vom Christus geboten. Die Einzelfigur der Samariterin am Brunnen wurde vom Maler gewählt als in der Kürze deutlichste Vergegenwärtigung der ganzen Szene, in der dem Christus die Hauptrolle zufällt. Immerhin mag der Typ bisweilen mißverstanden worden sein, als ob das Brunnenwasser das Wasser des Lebens sei.[1])

Moses' Quellwunder. Als es den Israeliten in der Wüste an Trinkwasser fehlte, da schlug Moses, auf des Herrn Geheiß, mit dem Stabe, mit dem er in Ägypten bei den Plagen in den Fluß geschlagen hatte, den Fels; es kam Wasser daraus, und die Israeliten tranken Exod. 17. Der bildliche Typus, unmittelbar ansprechend als ein Bild der Errettung aus Todesnot und zugleich der Erquickung in der Seligkeit, gehört zu den am häufigsten gemalten, Wilpert zählt 68 Exemplare, sie reichen vom Anfang des zweiten bis zum Ende des vierten Jahrhunderts (das älteste Exemplar bei Wilpert Taf. 13. Vgl. unsere Abbildungen Seite 154 und 155). Moses, in der Regel bartlos, bärtig nur in einigen Exemplaren der letzten Zeit (Wilpert Taf. 122,

[1]) Samariterin am Brunnen: Wilpert, Malereien 224. 423. Wilpert bringt auch hier die Bilder, so wenige es sind, unter zwei verschiedene Rubra verteilt; die einen versteht er als Ausdruck des Glaubens an Jesus als den verheißenen Messias, die andern als Ausdruck des Gebets, daß Gott den Verstorbenen das Refrigerium verleihen möge. Der Glaube an Jesus als den Christus ist selbstverständliche Voraussetzung aller Katakombenbilder; wiederum alle sind nicht Ausdruck eines Gebetes, sondern der festen Zuversicht, daß die Verstorbenen des Brotes und Wassers des Lebens teilhaft geworden sind. — Frühlingshore: Rapp in Roschers Lexikon I 2736. — Antinous: Helbig, Führer in Rom² I n. 653 (Antinous als Vertumnus?). Wernicke bei Pauly-Wissowa I 2441.

1. 143, 2. 186, 2 usf.), schlägt mit dem Stab an den Felsen und es springt ein reicher Wasserstrom hervor. Der Stab ist nicht etwa der große, wie ihn die Männer zu führen pflegten, auch Moses in den Auszugsgeschichten (das griechische Skeptron), sondern es ist dasselbe kürzere Stäbchen, das wir in den Wundergeschichten öfter in der Hand des Christus sahen, der Zauberstab. Im Bilde mußte das aus dem Fels hervorbrechende Quellwasser als die Hauptsache gelten, nötig war noch die Gestalt des den Fels schlagenden Moses, andere Israeliten sind in der Regel nicht hinzugefügt. Letztere treten erst mit dem vierten Jahrhundert in das Bild ein; im ersten Beispiel wurde hierzu der Typus geändert: Moses schlägt nicht an den Fels, sondern führt einen Israeliten an der Hand zum Quell (Taf. 119, 1). In

Moses auf dem Berge Horeb. Moses' Quellwunder.
Coem. Callisti, cripta delle pecorelle.

fünf anderen Bildern ist je ein Israelit trinkend dargestellt; er beugt sich zum Wasser vor und faßt es mit den Händen auf (Taf. 237, 2 und unsere Abbildung). Die Figur des trinkenden Israeliten ist wichtig für die Deutung des Bildes: der Quell aus dem Fels war zum Trinken bestimmt, wie in der Erzählung des Exodus, so auch in der Katakombenmalerei. Mehrmals finden wir den Quellzauber neben das Brotwunder oder auch ihm als Gegenstück gegenübergestellt (in der „Bäckergruft" Taf. 142, 2, in der Cripta delle pecorelle Taf. 237), mit anderen Worten, das Wasser des Lebens dem Brot des Lebens. In der „Samariterin am Brunnen" kam nicht das Wasser des Lebens selbst zur Darstellung, sondern die Szene, in der Jesus davon spricht; dagegen im Quellwunder wird das Quellwasser selbst gemalt.[1])

[1]) Moses' Quellwunder: Wilpert, Malereien 266 m. Verz. Er sieht in dem Typus meist ein Taufsymbol; die Begründung entnimmt er nicht dem Bilde selbst, sondern seiner jeweiligen Zusammenstellung mit gewissen anderen Typen. Daneben läßt er für einige Exemplare der späteren Zeit zwei andere Bedeutungen gelten: als Rettungstypus, insofern die Israeliten vor dem Verdursten gerettet wurden, und als Bilder der Erfrischung im Jenseits, des Refrigeriums, Erklärungen, die beide ungezwungen und für den ganzen Typus zutreffend sind; durch die Beziehung auf das in das ewige Leben springende „Wasser des Lebens" werden sie nicht aufgehoben, nur spezifiziert.

Der Mannaregen, Exod. 16, 13ff. Es gibt nur ein spätes Exemplar des Typus, Wilpert Taf. 242, 2. Vier Israeliten stehen in der Wüste, zwei links, zwei rechts, und fangen das wie Schneeflocken (sie sind blau gemalt) vom Himmel fallende Manna im Gewandbausch auf. Das ist eine Abweichung vom Text, der das Manna jeden Tag mit dem Morgentau fallen und danach durch die Israeliten vom Boden auflesen läßt. Im Grunde ist auch dies ein Rettungsbild, es handelt sich um Rettung von drohendem Hungertode. Weil es nun aber eine Rettung durch wunderbar (und zwar wiederum gegen den Text vom Himmel herab) gespendete Speise ist, so glauben wir den Sinn der Christen des vierten Jahrhunderts zu treffen, wenn wir den Typus in den gegenwärtigen Zusammenhang stellen.[1])

Die Taufe. Johannes verlangte Umkehr, dann sollten die Sünden vergeben sein, sonst würde das göttliche Strafgericht die Sünder treffen, jenes Gericht, welches die Propheten den Feinden Israels anzudrohen pflegten. Als ein sinnfälliges Zeichen der Umkehr im Sinne einer Reinigung vom Unsittlichen (ob in ritualistischer Auffassung, das lassen wir dahingestellt) wählte er wie andere das Bad, er tauchte die Willigen im Flusse unter. Jesus taufte nicht; wo unter dem Zauber seiner Persönlichkeit die Herzen auftauen, was braucht es da Zeremonien, geschweige denn ritualistische? Sobald er den Seinen fehlte, sank alles von dem gehobenen Zustand auf das gewöhnliche Niveau herab; die Führer einer nun erst zu sammelnden und zu organisierenden Gemeinde glaubten eines Aufnahmeverfahrens nicht entraten zu können und nahmen die Taufe des Johannes in den sakralen Gebrauch auf, denn es sollte eine Gemeinde von Reinen, Heiligen sein (daß die Jünger selbst Getaufte gewesen seien, ist nirgends gesagt). Und sie wußten einander zu erzählen, Jesus habe sich wie die andern von Johannes im Jordan untertauchen lassen; und indem er aus dem Wasser wieder herausstieg, da habe er, Jesus, gesehen, wie der Himmel sich teilte und der Geist wie eine Taube auf ihn herabkam. Was Markus und Matthäus nur Jesus sehen lassen, das erzählt Lukas als allgemein sichtbaren Vorgang, und der vierte Evangelist, der Jesus' Taufe nicht kennt oder leugnet, läßt den Täufer förmlich bezeugen, er selbst habe den Vorgang beobachtet und Gott habe ihn über ihre Bedeutung aufgeklärt. Mk. 1, 9. Mt. 3, 13. Lk. 3, 21. Joh. 1, 32.

In der Cappella greca ist die Deckenmalerei meist mit dem Stuck herabgefallen; von dem Bild der einen Decke blieb nur etwas Weniges haften; Wilpert erkennt Wasser und vermutet, es habe zu einer Darstellung der Taufe gehört, sei es der Jordantaufe oder der kirchlichen. Es würde das älteste Taufbild sein, aber es ist nichts damit zu machen. Die frühesten Bilder, die wir haben, gelten der Jordantaufe, die späteren mehr dem kirchlichen Ritus. Im ältesten Exemplar ist das Wasser des Flusses sehr breit und das Heraussteigen des als nackter Jüngling gegebenen Jesus recht lebendig geschildert; der Täufer, in der Exomis, reicht ihm vom mählich ansteigenden Ufer aus behilflich die Hand, so etwa wie Jesus beim Gehen auf dem See dem versinkenden Petrus die Hand reichen würde nach Mt. 14, 31. Die Taube fliegt von links oben nach dem nach rechts gewendeten Jesus hin, so daß er sie nicht sieht; der Maler dachte sich mit Lukas die Erscheinung der Taube als allgemein sichtbaren Vorgang (Wilpert Taf. 29, 1 und unsere Abbildung). Während die Auffassung dieses Bildes durch die Evangelien bestimmt scheint, lehnen sich die übrigen

[1]) Mannaregen: Wilpert Malereien 388.

Jesus' Taufe im Jordan.
Hypogaeum Lucinae, Gruft Y.

Darstellungen der Taufe wohl mehr an den kirchlichen Ritus der frühchristlichen Zeit an. Der Täufling, nackt, in den Proportionen eines Knaben, steht mit dem Taufenden in einem flachen Wasser; letzterer hat die Hand auf dem Kopf des Täuflings liegen. Der Gestus war ursprünglich zur Taufhandlung wesentlich; denn Johannes tauchte die Leute im Flusse unter, also doch mit seiner Hand, sie kamen, um sich „von ihm untertauchen zu lassen". Die Prozedur wurde mit der Zeit schrittweis gemildert, schließlich auf eine bloße Andeutung eingeschränkt; da mochte denn auch die Hand auf dem Kopf ihre Bedeutung ändern. Auf Jesus' Taufe werden die Bilder bezogen, in denen die Taube vorkommt und der Taufende nur Exomis oder Lendentuch trägt (Wilpert Taf. 27, 3). Im dritten Jahrhundert kam es auf, die Taube senkrecht von oben auf Jesus herabfliegen zu lassen, was dann typisch wurde. In dem ersten Exemplar dieser neuen Anordnung steht Jesus, auch hier knabenhaft gebildet, mit ausgebreiteten Händen betend. Es kann wieder durch Lukas eingegeben sein, der ihn nach der Taufe anbeten läßt, wo dann der Himmel sich öffnet und die Taube kommt; es kann aber auch hier, wie sonst so oft, bei Daniel, Noah usf., das Orantenschema der Seligen in das Prototyp eingedrungen sein; denn Jesus ist hier der Erstling der Getauften und Heiligen, derer, denen die Seligkeit gewiß ist.[1])

Den kirchlichen Taufritus meinen diejenigen Taufbilder, in denen die Taube fehlt und der Taufende „angezogen" ist, also Rock und Mantel, richtiger Leibrock und Überrock trägt (unsere nächste Abbildung). Die knabenhafte Bildung des Täuflings ist von der Darstellung des Ritus in diejenige der Jordantaufe übergegangen; Wilpert erklärt sie daraus, daß die Taufe als geistige Wiedergeburt aufgefaßt wurde, weshalb die Getauften auch infantes, Kinder, und auf Inschriften Wiedergeborene, Neugeborene, Knaben und Mädchen genannt werden (renati, neophyti, pueri, puellae).[2])

Der Fischer. Nur mit dem Lendentuch angetan sitzt er am Ufer und zieht mit der Angel einen Fisch aus dem Wasser. Der Typus des Anglers ist in der heidnischen Kunst reichlich vertreten, in der römischen und pompejanischen Wand-

[1]) Jesustaufe: Wilpert, Malereien 257. Scherman, Röm. Quart. 1903, 351.
[2]) Taufritus: Wilpert, Malereien 259.

Die Taufe.
Coem. Callisti, Gruft A².

dekoration und in zum Teil meisterhaften Einzelschöpfungen wie der Bronze in Neapel. In der Katakombenmalerei kommt er nur dreimal vor, im ersten und zweiten Jahrhundert. Einmal in der Flaviergalerie, Wilpert Taf. 7,1, dort zwischen anderen übernommenen Typen, idyllischen Kleinbildern, weidenden Tieren, auch einem Hirten. Wilpert glaubt daher auch dem Angler hier nur dekorative Bedeutung zuerkennen zu sollen; doch möchten wir an das früher Gesagte erinnern, daß es immer auf den Besteller, den Maler und den Beschauer ankam, welche Ideen ein jeder mit einem Zierbild verbinden wollte. Der Angler tritt überdies aus der Reihe der gewöhnlichen Dekorationsmotive doch etwas heraus. Den Fischfang mit der Angel erwähnen die Evangelien gelegentlich des Staters, den Petrus im Maule eines mit dem Hamen zu fangenden Fisches finden sollte, Mt. 17, 27; aber es würde allerdings gesucht sein, gerade dieser Wundergeschichte eine sepulkrale Deutung unterzulegen. Dann wäre noch an die Berufung der ersten Jünger zu denken (daß es sich da um Netzfischer handelt, brauchte nicht urgiert zu werden). Jesus rief sie von ihrem Kahn ab: „Folgt mir und ich mache euch zu Menschenfischern" Mk. 1, 17. Mt. 4, 19. Lk. 5, 10, hier mit Erweiterung des Vorfalls durch den wunderbaren Fischzug. Das vierte Evangelium verwertet dies Material, erst im Nachtrag Kap. 21, in der Weise, daß der Auferstandene den Petrus den wunderbaren Fischzug tun läßt (womit noch die Motive Lk. 24, 41 und 30 verknüpft sind) und ihn dann statt zum Menschenfischer zum Hirten seiner Schafe macht. Seitdem die Taufe als Aufnahmeverfahren eingeführt war, pflegen christliche Schriftsteller die aus dem Taufwasser in den Stand der Heiligkeit Gekommenen mit aus dem Wasser geangelten Fischen zu vergleichen und die Taufenden mit Fischern. Deshalb sieht Wilpert im Anglerbild der Exemplare aus dem zweiten Jahrhundert (Taf. 27, 2. 3) ein Taufsymbol, dies um so mehr, als der eine Angler neben einem „Quellwunder" (das W. auch als Taufsymbol versteht), der andere neben einer Taufe gemalt ist. In beiden Fällen dürfte die Nebeneinanderordnung ihren Grund aber lediglich darin haben, daß hier das Wasser vom Felsenquell, dort das Taufwasser dem Maler bequem lag für den Fisch, den der Angler zieht. Wir möchten die Frage nach dem sepulkralen Sinn des Fischerbildes noch offen halten.[1])

[1]) Fischer: Wilpert, Malereien 263. — Bronze in Neapel: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst² 352 Abbildung.

Die frühchristlichen Gemeinden hatten zwei Sakramente, das Abendmahl und die Taufe; die Taufe macht heilig, der Genuß des Abendmahls macht selig. Paulus vergleicht mit dem Untertauchen bei der Taufe das Unter der Wolke Gehen und das Durchs rote Meer Gehen der Israeliten beim Auszug aus Ägypten; wiederum mit der eucharistischen Speise und dem eucharistischen Trank vergleicht er das Manna und den Mosesquell in der Wüste. Kor. I 10 „Unsere Väter gingen unter der Wolke und zogen alle durchs rote Meer, und alle ließen sich taufen auf Moses in der Wolke und im Meereswasser. Und alle aßen dieselbe wunderbare (himmlische) Speise und alle tranken denselben wunderbaren Trank. Sie tranken nämlich aus dem sie begleitenden wunderbaren Felsen. Der Fels aber war Christus“ (Bousset). Wenn Paulus damit sagen will, daß der präexistente Christus in dem wasserspendenden Fels war, und ebenso im Manna und in allen anderen Wundern der Väterzeit wirkte, daß also im Felsenquell und im Manna von den Israeliten der noch nicht Fleisch gewordene Christus so real getrunken und gegessen wurde, wie im christlichen Abendmahl der verklärte, so mußte es allen paulinisch Denkenden nahe liegen, Mosesquell und Manna wenigstens als Symbole auf das Abendmahl zu beziehen, wie in der Bibel so in den Bildern.[1])

Der johanneische Christus verspricht „lebendiges Wasser“; wer davon trinkt, den wird nicht mehr dürsten in Ewigkeit; es wird in ihm zu einer Quelle von Wasser, welches „springt in das ewige Leben“, Joh. 4, 10. 14. Ähnlich redet er im Anschluß an die wunderbare Speisung von der Speise, die bleibt in das ewige Leben; nicht das Manna des Moses, sondern das Brot, das der Vater durch den Sohn gibt, ist das wahre Himmelsbrot. „Ich bin das Brot des Lebens“, „das Brot, das vom Himmel herabkommt, damit man davon esse und nicht sterbe“ 6, 27—50. Dann folgt die bestrittene Stelle 51—56, die das Fleisch des Christus für das Brot einsetzt: „Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben und ich werde ihn auferstehen lassen am letzten Tage.“ „Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich in ihm.“ Wie im Hinblick auf das Speisungswunder die Danksagung (Eucharistie, V. 23) Terminus des Ritualmahles ist, so sind in V. 51—56 Fleisch und Blut dem eucharistischen Ritual entnommen. Wenn man das Brot und Wasser des Lebens für sich betrachtete, herausgenommen aus dem Zusammenhang, so könnte man zweifeln, ob darunter notwendig die Gestalten des Abendmahles verstanden sein müssen; aber der Verfasser der Verse 51—56 hat bei dem ganzen Kapitel nichts anderes im Sinne gehabt. Der Korintherbrief spricht, bald nach den vorerwähnten Worten, von der Gemeinschaft im Sakrament; nach dem Johannesevangelium gewährt das Sakrament, kraft des Ritus, ewiges Leben, das Abendmahl ist ein Mittel, und zwar ein Zaubermittel, zur Erlangung der Unsterblichkeit geworden (*φάρμακον ἀθανασίας* sagt Ignatius epist. ad Ephes. 20, vgl. Wilpert, Malereien 282). Dahin ist es schließlich mit der Mahlidee gekommen. Bei der großen Bedeutung, welche dem vierten Evangelium in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Dogmatik zukommt, muß man erwarten, in den Katakomben eucharistisch gemeinten Bildern zu begegnen. Brot und Wasser, und die ursprünglich messianischen Speisen Brot und Fisch, werden in den vorstehend besprochenen Bildern eucharistisch verstanden sein. Nicht ebenso in den Seligenmahlen; sondern dort sind die messianischen Speisen mit dem ganzen

[1]) Bousset: bei Joh. Weiss, Schriften des N. T. II 1899.

Mahl in das Jenseits hinübergewandert. Die Märtyrervisionen kennen noch andere Formen von Himmelsspeise; man denke an den Mundvoll frischen Käse, welcher der Perpetua nach ihrem Eintritt in den Himmel vom guten Hirten gegeben wird, wie ein Ambrosia und Nektar, nicht bloß als einer Speise für Götter, sondern als einer solchen, die Unsterblichkeit, wie die der Götter, verleiht. Es ist ein eucharistisches Mahl im Himmel als Ritus der Aufnahme in den Himmel, der Aufnahme in die Gemeinschaft der Seligen mit dem Erstling der Seligen. Endlich sei erwähnt, daß der aus dem Speisungsmythus stammende Fisch, durch seine Verwendung als eucharistisches Symbol, zu einem allgemeinen Sinnbild des Christus geworden ist.

In Malereien seit Ende des zweiten Jahrhunderts sahen wir Wunder mittels eines Zauberstabes bewirkt, die Erweckung des Lazarus, die Brotvermehrung, das Weinwunder (Wilpert Taf. 45 und weiterhin). Schon vorher schlug Moses die Quelle aus dem Fels (Taf. 13). Letzteres beruht auf dem Bibeltext; da verrichtet Moses, im Wettstreit mit den ägyptischen Zauberern, die Wunder mit seinem oder Aarons Stab. Aarons Stab, vor den Pharao hingeworfen, verwandelt sich in eine Schlange; das machen die Zauberer nach, jedoch der Stab Aarons verschlang ihre Stäbe, Exod. 7, 9—12. Moses schlug mit dem Stab das Wasser des Nil, es verwandelte sich in Blut, 7, 20. Aaron schlug mit dem Stab den Staub auf dem Boden, der verwandelte sich in Stechmücken, 8, 13. Moses reckte seinen Stab gen Himmel empor und es erfolgte Gewitter und Hagelschlag, 9, 23. Er reckte seinen Stab aus über Ägypten und Ostwind brachte Heuschreckenschwärme, 10, 13. Das war der übliche, reichlich mannshohe Stab (Skeptron, Rhabdos) der Alten. Auch Kirke bedient sich zur Zauberei ihres hohen Handstabes; durch Berühren mit dem Stab verwandelte sie die Gefährten des Odysseus in Tiere, Od. 10, 237. 293. Artemis verwandelt die Schwestern des Meleager, die über seinen Tod in tiefer Trauer sind, mittels des Stabes in Vögel, Meleagriden (Antonin. Lib. 2, 10 nach Nikanders Heteroiumena). Der Stab des Hermes ist auch zauberkräftig; in alter Zeit war er lang, nachher kürzer, und gabelförmig (eigentlich ein sich gabelnder Zweig) mit verknoteten Enden.

Der Zauberstab ist nicht verschieden von der Wünschelrute. Varro betitelte eine Satura Menippea „Die Wünschelrute", Virgula divina; ihr Inhalt ist leider nicht erkennbar. Die virgula divina bezeichnet Cicero ausdrücklich als Wünschelrute; er spricht einmal davon, wie es wäre, wenn uns alles, was zum Lebensunterhalt und Komfort gehört, gleichsam durch eine Wünschelrute geliefert würde. Nun, wie eine Wünschelrute pflegt auch der Zauberstab in der Katakombenmalerei zu wirken: damit (nicht mit dem langen Stab) schlägt Moses den Quell aus dem Felsen, damit werden die Brote ins Ungemessene vermehrt, so daß Tausende satt werden; damit wird Wasser in Wein verwandelt. Nur die Erweckung des Lazarus tritt aus diesem Kreise heraus, es ist eher der Stab des Seelenführers, der hier aber in umgekehrter Richtung führt, aus dem Tod ins Leben. In allen Fällen aber bleibt die christliche Malerei im Rahmen der Antike, denkt ganz antik. Mit dem Zauberstab in der Hand erscheint Jesus als Thaumaturg, als Zauberer. Das ist er ja schon in den drei ersten Evangelien, überall wo sie von Wundern erzählen, es sind ja meist Heilungswunder; doch blieb es dem vierten Evangelium vorbehalten, diesen Charakter mit viel stärkerem Nachdruck zu unterstreichen; gleich im Beginne, Nathanael gegenüber, kündigt er sich so an (1, 48. 50). Der Zauberstab ist den Evangelien unbekannt; aber im

Bilde drückt er den Charakter des Wundermannes auf die einfachste und deutlichste Weise aus.[1])

Der Erlöser.

Wir sahen Jesus, als den Christus, in Ausübung des messianischen Berufs Kranke heilend, Tote erweckend; diese Szenen waren gemalt als Prototype, und insofern sie Leistungen seiner Wunderkraft waren, als Bürgschaften der Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben. Andere Bilder zeigten ihn als den Spender des Brotes und Wassers des Lebens, überhaupt der Himmelsspeisen, deren Genuß das ewige Leben verschafft. Wir lassen nun die Bilder folgen, die ihn als Vermittler der Seligkeit und als den Herrn der Seligen darstellen, beides im Typus des Hirten, dem sich einigemal Orpheus unterschiebt. Anschließend besprechen wir die Darstellungen aus der Kindheitslegende.

Der gute Hirt. Die Metapher vom Hirten als dem Herrn und Leiter ist allgemein antik, griechisch und semitisch. Völkerhirt heißt der homerische Agamemnon. Hirt des Volkes Israel ist in der königlosen Zeit, und so im Exil, Jahwe. Der frühexilische Prophet Ezechiel verkündet, Kap. 34, die im Exil zerstreuten Israeliten sollen wieder gesammelt und in ihre Heimat zurückgebracht werden. Weil die Hirten Israels ihre Herde nicht recht weiden, so will Jahwe selbst seine Schafe weiden; und er will einen einzigen Hirten über sie bestellen, seinen Knecht David. „Ich werde sie aus den Völkern herausführen und aus den Ländern sammeln und in ihr Land bringen." „Auf guter Weide werde ich sie weiden —". „Das Verirrte werde ich aufsuchen und das Versprengte werde ich zurückholen, das Verwundete verbinden und das Kranke stärken —." Man sieht, das ist alles politisch gemeint. Aber gerade unter dem Drucke des Exils und seiner Nachwirkung nahmen die Gedanken eine Richtung auf Verinnerlichung. Das spricht aus den Psalmen. „Der Herr ist mein Hirte, und nichts wird mir mangeln. An den Ort des Grases, dort läßt er mich lagern; am Wasser des Ausruhens zieht er mich auf. Meine Seele leitet er, er führt mich auf Pfade der Gerechtigkeit wegen seines Namens. Wenn ich auch wandere mitten im Schatten des Todes, so fürchte ich nichts Schlimmes, weil du mit mir bist —", Psalm 22 (23) Swete II 238.

Den Hirten, der das verirrte Schaf aufsucht und heimbringt, haben Matthäus und Lukas. Die Metapher vom verirrten Schaf ist nun moralisch gemeint; es ist der Hirtenberuf des Christus und seiner Apostel, die sittlich Verirrten aufzusuchen, denn, heißt es in Verwendung der Worte des Ezechiel, das Volk war mißbraucht und vernachlässigt wie Schafe, die keinen Hirten haben (Mt. 15, 24. 10, 6. 9, 36). Dasselbe Motiv existierte auch zu einer ausführlichen Parabel entwickelt, Mt. 18, 12—14. Lukas trägt sie breiter vor, die Parabel von dem Manne, der hundert Schafe hat und eins davon verirrt sich; da verläßt er die neunundneunzig, um das verirrte zu suchen, und wenn er es gefunden hat, legt er es auf seine Schultern mit Freuden und

[1]) Varro, Sat. menippea 95, Al. Riese p. 235. — Cic., de off. I 158 si omnia nobis, quae ad victum cultumque pertinent quasi virgula divina, ut aiunt, suppeditarentur. Vgl. noch Furtwängler, Antike Gemmen 1900, 245. 451 Fig. 233, auch Taf. 22, 2. 7. 61, 51: abgeschnittener Kopf aus der Erde kommend, davor ein Mann, bald auf ein Diptychon schreibend, bald mit Zepter oder Stäbchen in der Hand.

bringt es nach Haus: so wird im Himmel mehr Freude sein über einen Sünder, der umkehrt, als über neunundneunzig Gerechte, die der Umkehr nicht bedürfen (Lk. 15, 4—7).

Das vierte Evangelium ist abgefaßt zu einer Zeit, da längst nicht mehr der Jesus vor Augen stand, wie er im Leben gewesen war, sondern da man nur noch den Verklärten im Himmel dachte; und die Lehre vom Christus als dem Logos ist von seiner völligen Vergottung nur noch wie durch ein dünnes Blatt Papier getrennt, sie ist Vergottung in der Sache, scheut aber noch die Sache beim Namen zu nennen. Der johanneische Christus ist anderer Art als der synoptische, er spricht in ganz anderem Tone. Er spricht immer wie im alten Testament Jahwe spricht: Ich —, Ich bin —. Dies wiederkehrende Ich hämmert auf die Nerven des feinfühligen Lesers. Was bei Ezechiel Jahwe spricht: Ich selbst werde meine Schafe weiden — ich werde sie aus den Völkern herausführen und in ihr Land bringen — auf guter Weide werde ich sie weiden —, das nimmt der johanneische Christus in seinen Mund: „Ich bin die Türe der Schafe —, Ich bin die Türe —. Ich bin der gute Hirte (*ὁ ποιμὴν ὁ καλός*). Der gute Hirte setzt seine Seele ein für seine Schafe —. Ich bin der gute Hirte und ich kenne die Meinen, und sie kennen mich —. Und ich habe andere Schafe, die nicht aus diesem Hofe sind; auch sie muß ich führen, und sie werden auf meinen Ruf hören, und es wird Eine Herde sein, Ein Hirt," Joh. 10, 1—16. Das „Tragen auf den Schultern" verwendet Johannes nicht. Nachher läßt er das Thema noch einmal aufnehmen, um ein wichtiges Moment hinzuzufügen: „Meine Schafe hören auf meine Stimme, und ich kenne sie, und sie folgen mir, und ich gebe ihnen das ewige Leben, und sie werden nicht verloren sein in Ewigkeit, und keiner wird sie aus meiner Hand reißen" 27—28. Wilpert meint, das Gleichnis berücksichtige nicht so sehr den Zustand der Gläubigen nach dem Tode, als vielmehr ihr zeitliches Leben auf Erden: die Herde versinnbilde die Gemeinde der Gläubigen, die Kirche unter ihrem geistigen Oberhaupte Christus. Richtig ist nun, daß Vers 16, gerade gegenüber der Herkunft der Schafe aus verschiedenen Höfen, die Einheit der Herde und des Hirten scharf betont; dies geschieht in Vorbereitung des später folgenden sog. hohepriesterlichen, richtiger oberhirtlichen Gebetes. Es bittet um die Einigkeit der Jünger (17, 11) und ebenso der Apostelschüler, das ist der nachapostolischen Christen, daß sie eins seien, wie der Sohn mit dem Vater, und sie in ihnen beiden (20—23). Das ist der praktische Angelpunkt im Gedankengang des vierten Evangeliums; der Nachtrag Kap. 21 bekräftigte es durch die Wendung, welche er dem Mythus vom wunderbaren Fischzug gibt. Neben diesem allerdings Diesseitigen steht aber die oben berührte Jenseitigkeit, sagen wir einmal die theoretische Seite der johanneischen Ideenwelt. Auch das Hirtenbild mündet dahin aus: es ist der gute Hirte, der den Schafen das ewige Leben gibt (10, 28); er hat die Macht über alles Fleisch, damit er allen, die Gott in seine Hand gab, das ewige Leben gebe, dadurch, daß sie den einen Gott und seinen Gesandten Jesus, den Christus, erkennen (17, 2—3); keiner, außer dem Verräter, ist ihm verloren gegangen (12); sie sollen alle dahin kommen, wo auch er, der verklärte Christus, ist, damit sie seine Herrlichkeit sehen (24—26).

In diesem jenseitigen Sinne ging das Bild vom Hirten und vom Schaf, das er auf die Schultern nimmt und nach Hause trägt, in die kirchlichen Begräbnisgebete über: „Ich bin das verlorene Schaf", heißt es in der griechischen Totenliturgie, „rufe

Der gute Hirt.
Coem. Callisti (Arkosol der Madonna).

mich zurück, Retter und rette mich," nämlich in die Seligkeit. In der lateinischen wird Gott gebeten, daß er den Verstorbenen, nachdem ihn der gute Hirte auf seinen Schultern heimgebracht, die Gemeinschaft der Heiligen genießen lasse. Da ist der johanneische „Gute Hirt" mit dem Lukasschen Heimtragen auf den Schultern kombiniert.[1])

Die Bilder des guten Hirten sind nächst denen des Jonas in den Katakomben am häufigsten verwendet. Zwei Haupttypen lassen sich unterscheiden. Der ältere und häufiger angebrachte ist der Hirt, der das Schaf auf den Schultern trägt (Wilpert Taf. 9. 11). Selten steht er allein da (Taf. 17), in der Regel aber zwischen zwei Schafen, die zu ihm aufblicken oder grasen, und zwei Bäumen (unsere Abbildung). Der gute Hirt trägt ein Schaf in das Paradies zu anderen Schafen, die schon dort sind, bisweilen sitzt auf jedem der beiden Paradiesesbäume eine Taube (Taf. 66, 1): das ist also der Christus, der einen Verstorbenen in das ewige Leben einführt zu den bereits früher selig Gewordenen. Meist steht der Hirt in Vorderansicht, das Schaf auf dem Nacken hält er an den Beinen, manchmal mit beiden Händen, die Vorderbeine mit der einen, die Hinterbeine mit der andern (unsere Abbildung unten unter Syntax) oder nur mit der linken Hand, die rechte hält dann die vielrohrige Hirtenpfeife (Panspfeife). Seine Kleidung, die der Hirten, besteht in dem Arbeiterkittel, der auf der rechten Schulter gelöst ist (Exomis); auch trägt er lederne Beinschienen, mit Bändern kreuzweis umwickelt, wie schon in der Odyssee der alte Laërtes zum Schutz der Schienbeine gegen Dornen und Disteln bei der Gartenarbeit sie trug. Spätere Bilder fügen den Mantel hinzu (Taf. 61. 63, 1, unsere Abbildung Seite 210), die Hirtentasche. Um eine Lünette oder einen Arkosolbogen zu füllen, wird die Komposition auch erweitert, die Paradieseslandschaft ausführlicher gemalt, die Zahl der Schafe vermehrt, der Schäferhund hinzugefügt (Taf. 117. 190. 203. 222).[2])

Der andere, spätere und seltenere Typus ist der Hirt inmitten seiner Herde, sie weidend; da trägt er kein Schaf auf den Schultern. Das also wäre eigentlich der johanneische Gute Hirt (dieser Terminus wird irrig auf den das Schaf tragenden übertragen, das Motiv kommt gerade bei Johannes nicht vor, wir fanden es nur bei Lukas). Johanneisch ist der seine Herde weidende Hirt, unser zweiter Typus. Er

---

[1]) *Τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγώ εἰμι, ἀνακάλεσόν με, σῶτερ, καὶ σῶσόν με.* Offic. exseq. bei Jac. Gras, *Εὐχολόγιον* sive Rituale Graecorum [2]425. — Deum fideliter deprecemur, ut — morte redemptum, debitis solutum, patri reconciliatum, boni pastoris humeris reportatum — sanctorum consortio perfrui concedat. Or. post sepult. des Sacramentarium Gelasianum, bei Muratori, Liturg. Rom. vetus I 751.

[2]) Guter Hirt, ein Schaf tragend: Wilpert, Malereien 48. 431 m. Verz.

Der gute Hirt.
Coem. Callisti (Region des Eusebius).

steht auf seinen Stab gestützt, in späteren Exemplaren kreuzt das eine Bein das andere (Taf. 112,3). In der Hand hält auch er die Syrinx, vereinzelt soll er die Doppelflöte halten, Taf. 147. In diesem Fall trägt er statt des Arbeiterkittels den ungegürteten Talar, womit er ganz aus der Rolle fällt. Einmal sitzt er, auf sein Pedum gestützt, den Kragen um die Schultern gehängt, in reicher Landschaft, vorn unter Bäumen die Herde mit einem Widder darunter, den Hintergrund bilden Berge, Taf. 121f. Eines der früheren Bilder, aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts, zeigt ihn zwischen zwei Tiergruppen; zu seiner Rechten drängen sich Schafe an ihn heran, zu seiner Linken stehen Schwein und Esel, nach Wilpert Bilder des Teufels.[1])

Man begreift, daß die zwei Typen ihre Züge austauschten. So findet sich der Hirt, der das Schaf trägt, mit verschränkten Beinen gemalt, obwohl das Schema für ihn so unpassend ist, wie geeignet für den die Schafe weidenden Hirten (Taf. 100). Daß das Schema bei Exemplaren des schaftragenden Hirten früher vorkommt als bei weidenden, steht nicht im Wege, das ist Zufall. Wiederum kommt es vor, daß der schaftragende Hirt das Tier mit keiner Hand hält; eigentlich ist's der Typus des Weidenden, aber der Maler hat ihm ein Schaf auf den Nacken gelegt.

Die Geschichte des Hirtentypus ist noch nicht geschrieben; ein reiches Material liegt vor, obwohl es nur Trümmer eines einst viel reicheren Bestandes sind. Ein paar Proben müssen uns hier genügen. Aus altgriechischer Kunst, des sechsten Jahrhunderts vor Christus, haben wir zunächst die Statue eines kalbtragenden Mannes in Athen, er faßt die Beine des Tiers mit beiden Händen. Aber auch das Tragen eines Schafes, was man ohne Zweifel im Leben oft sah, hat die Kunst gestaltet. Besonders gern erscheint Hermes in diesem Schema; ein Exemplar in Dresden, vielleicht noch des sechsten Jahrhunderts, zeigt ihn in symmetrischer Haltung, in Spitzhut und um den Rücken genommenem Mantel. Bei den Verhandlungen über heidnische Vorbilder des guten Hirten wurde der widdertragende Hermes von Tanagra viel genannt, im Kultus stellte ihn ein nackter Knabe dar; bei dem jährlichen Grenzbegang trug er ein Lamm auf dem Nacken. Künstlerisch gestaltet wurde der Typus durch Kalamis, einem

[1]) Der weidende Hirt: Wilpert, Malereien 231 m. Verz.

Künstler aus der Zeit zwischen den Perserkriegen und der perikleischen Blüte; auf Münzen der Stadt Tanagra sieht man den Typus. Um andere Beispiele zu übergehen, gibt es im freiesten Stil einen lammtragenden Knaben, bekleidet, in der Opferszene einer palatinischen Wandmalerei augusteischer Zeit. Es hat natürlich auch lammtragende Hirten in der griechischen Kunst gegeben.[1])

Auch der zweite Typus, der Hirt inmitten seiner Herde, hat klassische Analogien. Eine Terrakotte zeigt wieder einen jugendlichen Hermes, aber bekleidet mit Kittel, Mantel und Hut; ein Schaf steht zu seiner Rechten, freundlich legt er ihm die Hand auf den Kopf. Stil und Tracht sind verschieden, aber die Hauptsache, das Motiv, die Freundlichkeit gegen das Tier, ist beim Hermes und beim Christus identisch. Es gibt aus der Kaiserzeit Hirtenbilder, die auch in der Tracht den christlichen Hirtenbildern genau entsprechen. Aber wir sagten schon, es kommt nicht soviel darauf an; es ist die Spätantike im ganzen, welche all diese Hirtenbilder geschaffen hat, wie die heidnischen, so die christlichen, beides aber im Strom der typengeschichtlichen Entwicklung. Man könnte vielleicht sagen wollen, und es ist gesagt worden, die christlichen Maler hätten täglich soviel Gelegenheit gehabt, wirkliche Hirten zu beobachten, daß sie nicht zu den Vorbildern aus der heidnischen Kunst zu greifen brauchten. Indessen liegt die Sache umgekehrt. Die antiken Künstler kamen immer, Ausnahmen bestätigen die Regel, aus einer Schule; den Grundstock ihres Könnens wie ihres Typenschatzes brachten sie aus der Schule mit und aus dem Studium der anderen Schulen; das überkommene Kunstkapital aber vermehrten sie durch Weiterbildung der Technik und Schöpfung neuer, im Wetteifer mit der Wirklichkeit gestalteter Typen. So vorgebildet und so erzogen, sind auch die christlichen Maler an die Gestaltung herangetreten, in unserem Falle an die des guten Hirten, als antike Maler christlicher Konfession. Der Typus des guten Hirten ist aus dem Schoße der hellenistischen Idyllenmalerei hervorgegangen.[2])

Der Melkeimer, als Attribut des Hirten und in selbständiger Verwendung, verlangt besondere Erwähnung. Der gute Hirt des ersten Typus hält einmal einen kupfergetriebenen Melkeimer in der Hand (Taf. 66, 2), ein andermal steht er zwischen zwei Eimern, an deren einen der Hirtenstab gelehnt ist (Taf. 171, unsere Abbildung Seite 154). Zu letzterer Zusammenstellung, Melkeimer und Krummstab, muß der Gebrauch des Hakenstocks erläutert werden, wie er noch heute auf den arkadischen Bergweiden beobachtet werden kann. Will der Hirt ein Schaf oder eine Ziege melken, so wählt er das Tier mit dem schwersten Euter; um es herauszufinden, scheucht er die ganze Herde, daß sie in wilder Flucht dahingeht. Er mit großen ruhigen Sätzen hinterher, den Hakenstock in der Hand wiegend. Die Tiere mit schwerem Euter kommen bald ins Hintertreffen, und das schwerstbeladene wird letztes; nun mit ein paar größeren Sprüngen näherkommend, hakt er es mit vorgestrecktem Stab am Bein fest, es steht und läßt sich melken. Das ist der Gebrauch des Krummstabs, deshalb ist er im Bilde mit dem Melkeimer zusammengestellt. In anderen Malereien sehen

---

[1]) Dresden: Hermann, Archäol. Anzeiger 1896, 208, 11 Abb. Tanagra: Roscher, Lexikon I 2396. Bekleidete Kriophoren: Veyries, Figures criophores (Bibl. écoles franç. d'Athènes et de Rome XXXIX 1886). de Rossi, Roma sott. I 347; Bull. com. 1889, 137. Vgl. die Hirten aus der Komödie: Alfr. Körte, Archäol. Jahrb. 1893, 74 u. 79 n. 31—33.

[2]) Terrakotte: Roschers Lexikon I 2431. Treu, Archäol. Anzeiger 1891, 22 Abb. — Bergner, Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst 1890.

Orpheus.
Coem. Callisti.

wir den Hirten melken (93. 117, 1). Nun aber war es antiker Brauch, statt der Person auch nur ihre Attribute vorzuführen, Blitz und Adler statt Zeus, Dreizack und Fisch statt Poseidon, Traube und Thyrsus statt Dionysos; so konnte auch Melkeimer und Krummstab, oder nur ersterer allein, statt des Hirten gemalt werden (Taf. 24, 2 Eimer auf Pfeiler zwischen zwei Schafen). Endlich tritt der Eimer ganz selbständig auf, als immerhin bedeutsames Ornament: ein Pflanzenstengel trägt ihn wie eine Blüte (der Eimer soll nimbiert sein, Taf. 158, vgl. Taf. 265ff.). Die Milch, die der gute Hirt zu bieten hat, ist Himmelsspeise zum ewigen Leben, unsterblich machender Nektar und Ambrosia. Man denkt an den Bissen frischgemolkenen „Käse", den der gute Hirt der in den Himmel eingetretenen Perpetua in den Mund steckt. Doch bleibt die Frage, ob der Melkeimer nicht auch eucharistisch verstanden werden kann; das würde die Absicht nicht einmal wesentlich ändern.

An Stelle des guten Hirten treffen wir fünfmal den Sänger Orpheus. Es ist hier nicht der Ort, den Orpheus der Griechen zu schildern, noch zu fragen, woher sie ihn hatten und was er ihnen bedeutete; so notwendig die Kenntnis dieser Dinge zum vollen Verständnis der Religionsgeschichte der Kaiserzeit ist, so brauchen wir an dieser Stelle doch das Orpheusproblem nicht aufzurollen. War er ursprünglich, wie seine Gattin, selbst eine Unterweltsgottheit? War er ein Hirt der Toten? Oder bleiben wir besser bei dem Orpheus, wie ihn die griechischen Dichter und Maler schildern, die sonst unerbittlichen Todesgötter durch die Macht seines Zauberlieds erweichend? Er muß die Geister viel beschäftigt haben, auch die Christen griechischer Herkunft und griechischer Bildung. Justinus Martyr gewann aus untergeschobenen Hymnen die Vorstellung, Orpheus sei eine Art Prophet des Christus gewesen. Im Gegensatz hierzu erklärte Clemens Alexandrinus, nicht Orpheus, sondern Christus sei der wahre Zaubersänger, der nicht bloß die Leier in Harmonie gestimmt, sondern den Makrokosmus, die ganze Welt, und den Mikrokosmus, den Menschen.

Auf einem attischen Vasenbild sehen wir den thrakischen Sänger auf einem Fels sitzen und singen; Thraker stehen herum, in Gruppen verteilt, sie scheinen in verschiedener Weise, aber alle gleich tief ergriffen von seinem Gesang. Gehört das Vasenbild der Zeit unmittelbar vor der perikleischen Blüte an, so finden wir anderes in den Darstellungen aus römischer Zeit. Auch da sitzt Orpheus in einer Landschaft, aber sein Publikum ist ein anderes geworden; seine magische Kraft geht so weit, daß sie auch die Tiere zwingt, sie stehen und sitzen in großem Kreise um ihn herum. Thrakische Münzen geben neben den indifferenten Tieren wie Pferd, Rind, Schwein auch solche, die für Thrakien charakteristisch sind, Eber und Bär, alexandrinische dagegen spezifisch ägyptische wie Ibis, Affe, Gazelle, Schakal. Löwe und Panther, Hirsch, Hase, Eber, Storch und Ibis finden wir in der pompejanischen Landschafts-

malerei, die neben anderer Tierstaffage auch den Kreis der um Orpheus versammelten Tiere verwendet. Sodann gibt es zahlreiche Mosaikbilder desselben Inhalts. Die pompejanischen Wandmalereien, aus dem Anfang der Kaiserzeit, gehen dem Beginn der Katakombenmalerei unmittelbar vorher, die Mosaiken aus dem zweiten und dritten Jahrhundert sind ihrer Entwicklung gleichzeitig, beide sind aber nicht als die unmittelbaren Vorbilder der christlichen Malerei zu betrachten.

In der Katakombenmalerei erscheint Orpheus im zweiten Jahrhundert, und zwar im Scheitelfeld einer Decke, mithin an einer Stelle, an der wir in erster Linie den guten Hirten zu finden gewohnt sind. In der auch für ihn als Thraker typischen Barbarentracht sitzt er, die Lyra im Arm, auf einem Stein, zwischen zwei ihn anblickenden Schafen (Wilpert Taf. 37, unsere Abbildung). In einem späteren Exemplar sind es sechs Schafe, noch später wird, wie zum Hirten inmitten seiner Herde, der Schäferhund hinzugefügt (Taf. 98. Bull. crist. 1887 Taf. 6). Das Bild kann nicht einfach den Orpheus meinen; der war, wenn er Hirt war, Rinderhirt, nicht Schafhirt. Die symbolische Bedeutung des Orpheus erhellt aber aus den, statt der sonst üblichen mancherlei Tiere, ihm hier beigesellten Schafen, den Schafen des guten Hirten. Mithin ist entweder der Orpheus im Schema des guten Hirten, das ist mit Schafen dargestellt, oder der Christus, der gute Hirt, im Habitus und Typus des Orpheus. Tatsächlich ist der stehende gute Hirte durch die sitzende Orpheusfigur vertreten, also der gute Hirt im Typus des Orpheus gemalt, weniger wohl als Totenhirt, eher wegen seiner Zauberkraft auch über den Tod. — Im dritten Jahrhundert regte sich die Neigung zu erzählen, zu den zwei Schafen nebst einer Taube und einem Pfau in den Bäumen — alles christianisierten Typen — treten die anderen Tiere des orphischen Kreises, Pferd, Schlange, Schildkröte, Maus, Eidechse, ein Löwenpaar, in einer Wiederholung kommen dazu noch Rind, Kamel und Dromedar (Taf. 55, unsere Abbildung auf S. 155. Wilpert Taf. 229).[1])

Aus dem Kindheitsmythus.

Es ist ein reiches und anmutendes Kapitel der Mythologie, die Kindheitsgeschichten. Von jedem Gott, von jedem Heros weiß die lokale Kultlegende die Geschichte seiner Geburt zu erzählen, wie seine Eltern sich fanden, unter welchen Umständen das Kind zur Welt kam, bisweilen wird auch von seinem Aufwachsen berichtet. Dergleichen Kindheitslegenden gab es allerorten: von Zeus wurde sie in Kreta erzählt, auch in Arkadien, von Dionysos in Theben, von Apollon und Artemis auf Delos, usf. Mannigfaltig gestaltet waren die Geburtsgeschichten der Heroen. Ein erhebliches Moment bildete überall, wo sie vorkam, die Gotteskindschaft. War die Mutter eine Göttin, so hatte es bei Vater und Mutter sein Bewenden; so waren Peleus und Thetis die Eltern des Achill, Anchises und Aphrodite die des Äneas. Wenn aber das Kind einen Gott zum Vater hatte, so stand meist noch ein sterblicher Vater daneben, der eigentliche Gatte der Mutter. Wesentlich bei der Gotteskindschaft scheint zu sein, daß das Gotteskind das Erstgeborene ist; als der Gott ihr nahte, war

[1]) Orpheus: Gruppe, Orpheus, in Roschers Lexikon III 1058. — Justinus M., Cohort. ad Graecos 15. Clemens Al., Protreptic. 1. Vasenbild: Robert, 50 Berliner Winkelm. Programm. Münzen: Pick, Archäol. Jahrbuch 1898, 135 Taf. 10, 1. 2. Pompeji: Presuhn, Ausgrab. v. Pompeji 1878 III 2. 6. Mosaiken: Gauckler, Mon. Piot 1896, 215. Strzygowski, Orpheusmosaik in Jerusalem (Zeitschr. d. deutschen Palästinavereins 1901, 539). — Christliche Orpheusbilder: Heußner, Altchristl. Orpheusdarstellungen 1893. Gruppe, a. O. 1202. Wilpert, Malereien 38. 241.

die Mutter des Kindes noch Jungfrau. So Danaë, die ihr Vater einsperrte, damit kein Mann ihr nahe; so Alkmene, deren neuvermählter Gatte Amphitryon gelobt hatte, ihr nicht zu nahen, bis er ihre Brüder gerächt habe. Aber Zeus wußte zu Danaë zu gelangen, und Alkmene besuchte er eben in Amphitryons Abwesenheit. Ähnlich göttlichen Ursprungs glaubte man auch historische Personen zu wissen, obschon jedermann ihre wirklichen Väter kannte: Plato sollte Sohn des Apollo sein, Alexander des Zeus, Augustus wiederum des Apollo.

Die Jesuslegende fällt unter den Begriff der Heroenmythologie; in den Evangelien, sicher den synoptischen, ist er Gottessohn, nicht Gott; zur Vergottung bilden sich da erst Ansätze, am weitesten geht darin das vierte Evangelium. Die Kindheitslegende, die bei Markus fehlt, sei es, daß er sie nicht kannte oder nicht kennen wollte, und die bei Johannes durch die Identifikation mit dem Logos ausgeschlossen wird, bringen Matthäus und Lukas, ein jeder auf seine Weise. Joseph war der Gatte der Maria, ihr Erstgeborener war Jesus, der Heros der Christen, als solcher ein Gottessohn: Gott nahte seiner Mutter, ehe Joseph die Vermählung mit ihr vollzogen hatte. Maria hat dem Joseph noch mehrere Kinder geschenkt.

Die Vorgeschichte der Eltern haben die heidnischen Dichter oft novellistisch ausgesponnen, was denn zur Folge hatte, daß der Gott Vater in einem bedenklichem Lichte erschien und der wirkliche Vater in einem unverdient komischen. Im Kultus dagegen blieb das Kind immer die Hauptsache, und der Gott blieb in ehrwürdiger Höhe und Ferne. So ist auch in unserem Falle das Kind die Hauptsache.

Bildliche Darstellungen aus der ersten Kindheit hat die antike Kunst unzählige geschaffen. Das Motiv wurde natürlich immer der Wirklichkeit im täglichen Leben entnommen, manch eines ist ihr glücklich abgelauscht, wenn auch viele der in der Kunst dargestellten Kinder Namen von Heroen oder Göttern tragen. Galt es bei mythischen Szenen manchmal einer Situation, die im Leben so leicht nicht beobachtet wird, so wußte der Künstler aus seiner intimen Kenntnis der Natur doch naturhaft zu gestalten, z. B. wenn Neugeborene von Tieren gesäugt werden, wie Zeus von der Ziege, Telephos von der Hindin, Romulus und Remus von der Wölfin. Kinder an der Brust der Mutter oder einer Amme gibt es in der alten Kunst so gut wie solche, die auf dem Arm getragen werden (Beispiel für beides ist Dionysos, für letzteres Apollon und Artemis, Plutos) oder die auf dem Schoß spielen (Erot auf dem der Aphrodite, in Florenz, ein anderes Erotenkind auf dem Schoß einer Tanagräerin, von ihr mit dem Spinnrocken geneckt.[1])

Das Christuskind auf dem Schoße der Mutter kommt schon im Anfang des zweiten Jahrhunderts vor, es ist das berühmt gewordene Gemälde in Priscilla, in der Tat eins der schönsten Gemälde, welche die Katakomben zu bieten haben, von ähnlicher Schönheit wie etwa „Adam und Eva“ der Neapeler Katakombe. Unser Christkind ist nackt, die Mutter hat es auf den Schoß genommen, doch wohl, um ihm die Brust zu geben, indem sie sich etwas vorneigt; das Kind selbst legt das gespreizte Händchen auf die Mutterbrust, wendet aber wie unruhig das Köpfchen herum nach dem Beschauer; dies eben wollte der Maler, begreiflicherweise. Beide, Kind und Mutter, sind in Haltung und Gebärdung vollkommen natürlich und lebenswahr; so

[1]) Florenz: Dütschke n. 89. Einzelverkauf n. 283. Tanagräerin: Furtwängler, Samml. Saburoff Taf. 82.

natürlich hat erst wieder Raphael Kind und Mutter gemalt; besonders nah kommt in der Bewegung des Kindes die Berliner Madonna aus dem Hause Colonna. Die genre-

Das Christuskind auf dem Schoß der Mutter.
Coem. Priscillae.

hafte Auffassung hatte einzelne Erklärer veranlaßt, in dem Katakombengemälde ein bloßes Familienbild zu sehen; aber der Stern zu Häupten des Knaben bezeugt den

mythischen Charakter der Gruppe (in unserer Abbildung, einem Ausschnitt, erscheint links oberhalb der Mutter, senkrecht über dem Kind, eben noch das untere Ende des achtstrahligen Sterns).

Links neben der Gruppe steht, ihr zugewandt, ein Mann im Mantel und Sandalen, in der Linken eine Schriftrolle, mit der Rechten wie nach dem Stern zeigend. Früher wurde er als Joseph erklärt, wo dann die Familie beisammen gewesen wäre; aber abgesehen davon, daß vielleicht der Mantel, nicht aber die Schriftrolle noch die zeigende Gebärde zu Joseph passen würde, wäre für jene Zeit der Joseph ein kunstgeschichtlicher Anachronismus, in der Frühzeit der altchristlichen Kunst hat man ihn noch nicht gemalt. Er wird jetzt als ein Prophet erklärt, bald als Jesaias, der von dem „Licht" redet, das in der Zeit der künftigen Herrlichkeit aufgehen werde (Deuterojes. 60, 1—6), bald als Bileam, der den „Stern aus Jakob" weissagte (Num. 24, 17; dazu Off. Joh. 22, 16 „Ich (Jesus) bin die Wurzel und das Geschlecht Davids, der leuchtende Morgenstern"). Bei Kirchenvätern wird die Prophezeiung des Sterns aus Jakob gelegentlich dem Jesaias zugelegt (Justin. M., apolog. 1, 32); das Vorkommnis warnt davor, die Deutung des Propheten zu sehr zu pressen. Wenn die Gestalt überhaupt ein Prophet der Art ist, so beweist seine Zusammenstellung mit dem bereits erschienenen Kinde wieder einmal, daß wenigstens die frühere Katakombenmalerei nichts weniger als historische, sondern ganz sinnbildliche Kunst war. Übrigens werden wir auf den Mann im Zusammenhang mit anderen „zeigenden Gestalten" unten zurückkommen.[1])

Den auf den Stern zeigenden Propheten allein, ohne die Gruppe der Mutter mit dem Kind, hat Wilpert in drei Bildern erkannt, die bisher falsch auf Moses gedeutet worden waren; man hatte geglaubt, Moses empfange das Gesetz aus der Hand Gottes; diese Szene scheidet nun aus dem Typenschatz der römischen Katakombenmaler aus. Alle drei Exemplare gehören dem vierten Jahrhundert an.[2])

Die späteren Exemplare der Gruppe, des Christuskindes auf dem Schoße der Mutter, führen den im Verlauf der Kaiserzeit einreißenden Niedergang der Kunst eindringlich vor Augen. Jenem ältesten und schönsten Bild in Priscilla sind zunächst zwei weitere anzureihen, beide aus dem späteren dritten Jahrhundert. Im einen, auch in Priscilla, hält die Mutter das wieder nackte Kind in den Händen, sieht aber darüber hinweg aus dem Bilde heraus; damit ist die Gruppe zerrissen, ein fremder Ton klingt an (Wilpert 203 Taf. 81). Im anderen Exemplar, in Domitilla, hat die Gruppe wieder den „Propheten" neben sich; mit vielen anderen Teilen des Bildes ist auch die Hand des Mannes zerstört, sie sollte nicht auf Maria zeigend ergänzt werden. Auch das Kind, nun bekleidet, hat eine aufrechtsitzende Haltung eingenommen, bereit, Huldigungen entgegenzunehmen (Wilpert 189 Fig. 14 Taf. 83, 1). In dieser zeremoniellen Haltung kommt die Gruppe oft vor, in der Szene des Kindheitsmythus, wie die Magier aus dem Morgenlande ihm Geschenke bringen.

Nur Matthäus erzählt den Mythus von dem Stern, den Magier im fernen Osten gesehen hatten und der sie nach Bethlehem führte; da blieb er über der Stätte stehen, wo das Kind sich befand, in dem sie (nicht einen Gott! sondern) den „neugeborenen

---

[1]) Wilpert, Mal. 187 Taf. 21, 1. 22.

[2]) Prophet: Wilpert, Malereien 199 Taf. 158, 2. 159, 3. 165 (die einzige Rückenansicht einer Figur in der ganzen Katakombenmalerei).

Die Magier vor dem Christuskind.
Coem. Callisti.

König der Juden" verehrten und dem sie Geschenke brachten, wie sie der Orient liebt, Gold, Weihrauch und Myrrhen (Lukas hat statt dessen die Ankündigung des Kindes als des Volksheilandes durch die Worte der Engel an die Hirten). Die Magier waren der sternkundige Priesterstamm bei den Persern; in einem Relief der Hundertsäulenhalle zu Persepolis sieht man einen Magier in Funktion bei Hofe, in der auch den Mund verhüllenden Kapuze (Tiara) und dem medischen Talar, räuchernd vor dem thronenden König Darius. Wo und wie der Mythus vom Zug der Magier nach Bethlehem entstand, welche gegebenen Elemente, heidnische und jüdische, zusammengeschossen sind, um den Kristall zu bilden und in welchem Sinne der Mythus erzählt wurde, auf diese Fragen dürfen wir nicht eingehen. Den Katakombenmalern lag der Mythus fertig vor; wir begreifen, daß man in Rom lieber die Huldigung der aus dem Heidentum gekommenen Magier darstellte, als die Verkündigung der Engel an die jüdischen Hirten.[1])

Zu den Gemälden bleibt nur zu bemerken, daß das Kind ein paarmal als Wickelkind erscheint, sonst im Kleidchen, daß dreimal der Stern über seinem Haupte gemalt ist (Wilpert S. 198 Taf. 166, 2. 172, 2), daß die Magier in der typischen Barbarentracht auftreten (von der hierzu gehörigen hohen Mütze ist die persische Tiara nur eine Spielart), daß sie die nicht näher bestimmten Geschenke anfangs in den Händen, nachher auf runden Schüsseln bringen, daß sie meist eilfertig herankommen (das Exemplar in unserer Abbildung bildet eine Ausnahme; aber man sehe das andere, übrigens in Einzelheiten inkorrekt wiedergegebene unten unter „Syntax"). Da der Mythus die Zahl der Magier unbestimmt ließ, so wählten die Maler als Regel den kleinsten Ausdruck der Mehrheit, die Dreizahl, aber ohne sich daran zu binden; nach Maßgabe des Raumes und der Gesamtanordnung malten sie auch zwei oder vier Magier, und zwar in symmetrischer Verteilung. Die Festlegung der Dreizahl, die Deutung der Magier auf Könige, nicht alle des Ostens, sondern der drei Weltteile Asien, Afrika und Europa, ihre Eigennamen Kaspar, Melchior, Balthasar, die Differenzierung ihrer Lebensalter, zu diesem ganzen Sagengespinst knüpfte das christliche Altertum nur die ersten Fäden an, die Ausbildung gehört dem Mittelalter; ebenso die Festsetzung ihres Kultes auf den 6. Januar, den ehemaligen Tag der Epiphanie des Christus, der

[1]) Magier räuchernd: Ker Porter, Travels I Taf. 49. Flandin et Coste, Voyage en Perse III Taf. 154. Texier, l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie Taf. 114. Dazu Ferd. Justi, Chiliarch des Dareios (Zeitschrift der morgenländ. Gesellsch. 1897, 659).

verfügbar geworden war durch die im vierten Jahrhundert erfolgte Verlegung der Geburt des Christus auf den 25. Dezember.[1])

Problematisch ist eine späte Malerei, über dem Orpheusarkosol in Domitilla: rechts der Mosesquell mit einem Paradiesesbaum hinter dem nach der Mitte blickenden Moses; links, symmetrisch entsprechend, ein nach oben zeigender Mann. Das Mittelbild ist leider durch ein sekundär ausgebrochenes Fachgrab im obersten Teil zerstört, dabei fiel die rechte Hälfte des Mittelbildes herunter; die erhaltene, aber stark abgeblaßte linke Hälfte soll zwei Türme und eine nach rechts blickende Mutter mit dem Kind auf dem Schoß enthalten. Früher vermutete man in der Lücke die drei Magier, de Rossi und Wilpert bestreiten, daß hierfür genügend Raum sei (doch ist ein vertikales Trennungsband zwischen der Christkindszene und dem Mosesfelsen unwahrscheinlich). Wilpert erklärte die Türme für Bethlehem, davor sitze Maria mit dem Kind, der zeigende Mann sei der Prophet Micha (nach Micha 5, 2. Mt. 2, 2).[2])

Ebenso problematisch ist ein stark beschädigter Bilderstreif in Petrus und Marcellinus. Wilpert glaubt folgendes zu erkennen: von links kommend die Magier vor dem Christkind (erhalten nur das Mittelstück des dritten Magiers und Oberteil mit Stuhllehne der Maria); links und rechts je ein zur Mittelgruppe gewendeter Hirt, in der einen Hand eine Flöte (vielmehr einen kurzen Stab), der rechts hebt die offne Hand in der Richtung nach dem Kind; hinter ihm sei durch einige dicke Striche die Krippe angedeutet. Wilperts Meinung geht dahin, es seien hier die Hirten aus Lukas 2, 16 zu den Magiern des Matthäus hinzugefügt.[3])

Jesaias 1, 2 sagt: „Jahwe hat geredet: Kinder habe ich großgezogen und emporgebracht; sie aber haben sich gegen mich empört. [3]Ein Stier kennt seinen Besitzer und ein Esel die Krippe seines Herrn — Israel erkennt nicht —". Vers 3 wurde von Christen messianisch gedeutet, daher das Bild des Ochs und Esels, die den „Herrn" kennen. Eine ganz späte Malerei aus der Sebastianskatakombe, von de Rossi publiziert, hat Wilpert nicht wiedergegeben, weil sie zu verblaßt ist. Hier nun liegt das Wickelkind, mit Nimbus um das Köpfchen, auf einem Tisch, die Köpfe eines Esels und eines Ochsen beugen sich darüber; oberhalb ist eine Christusbüste gemalt.[4])

Es sind noch einzelne andere Momente aus der Kindheitslegende herausgehoben und bildlich gestaltet worden. Es heißt dort: „Da (die Magier) den Stern sahen (über dem Ort, wo das Kind war), hatten sie eine sehr große Freude" (die naive Kraft des

---

[1]) Magier vor dem Christuskind: Wilpert, Malereien 190 m. Verz. — Zum Mythus: A. Dieterich, Die Weisen aus dem Morgenland (Preuschens Zeitschr. f. neutest. Wiss. 1902, 1). — Drei Könige: Ferd. Justi, Miscellen zur iranischen Namenskunde (Zeitschr. d. deutschen morgenländ. Ges. 1895, 688). Fr. X. Kraus, Geschichte I 151. — Epiphanias und Weihnachten: Herm. Usener, Religionsgesch. Untersuch., I Das Weihnachtsfest 1889. de Waal, Röm. Quartalschr. 1887, 297. Baumstark, eb. 1897, 51.

[2]) „Micha": Wilpert, Malereien 200 Taf. 229.

[3]) Bilderstreif: Wilpert, Malereien 201 Taf. 147 unten. Die Krippe ist doch sehr zweifelhaft, vollends in so weiter Entfernung vom Kind; man sollte das Kind in der Krippe liegend erwarten. Dunkel bleibt auch der Gegenstand zwischen dem Stuhl und den „Hirten".

[4]) de Rossi, Bull. crist. 1877, 154 Taf. 1. 2. Wilpert, Malereien 202. Die messianische Deutung der Jesaiasstelle findet sich in Worten ausgesprochen erst im apokryphen Matthäusevangelium, das sich nicht über das 6. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, vgl. Leclercq bei Cabrol Dictionn. I (1905) 2048 Art. Ane.

griechischen Ausdrucks läßt sich deutsch nicht wiedergeben). Ein Maler des dritten Jahrhunderts hat diese große Freude der Magier über den Stern zum Gegenstand eines besonderen Bildes gemacht: sie zeigen nach dem Stern und drücken ihre freudige Erregung durch verschiedene mehr oder weniger lebhafte Gebärdungen aus. Der Stern ist nicht wie sonst achtstrahlig, sondern der mittlere Querstrich wurde ausgelassen, so daß ein Monogramm übrig blieb, gebildet aus den griechischen Buchstaben *IX*, den Anfangsbuchstaben des Namens Jesus der Christus (*Ἰησοῦς Χριστός*). — Es wird ein zweites Beispiel derselben Darstellung angeführt, aus dem vierten Jahrhundert, wovon aber nur der eine Magier, der auf das Monogramm zeigt, erhalten sei. Vielmehr füllt der nach dem Stern zeigende Magier das rechte Zwickelfeld an einem Arkosolbogen aus (analog wie die Zwickelfelder an römischen Triumphbögen etwa durch schwebende Viktorien ausgefüllt sind); der Stern ist hier als das in einen Kreis gesetzte konstantinische Monogramm gezeichnet. Was im linken Zwickelfeld dargestellt war, können wir nicht wissen; der nach dem Stern zeigende Magier aber ist nicht bloß das Bruchteil einer Szene, sondern eine in sich abgeschlossene Komposition, ein von den Kindheitsszenen abgeleiteter symbolischer Typus.[1])

Endlich die „Verkündigung" nach Lukas 1, 26. Wie im Homer der Götterbote Hermes von Zeus, so wird hier der Engel Gabriel von Gott gesandt, und zwar nach Nazaret zu Maria. Er verkündet ihr die bevorstehende Geburt ihres Sohnes Jesus, des Sohnes Gottes und Königs von Jakob in alle Zeiten. Da Gabriel Maria in ihrem Hause aufsuchte, so war es für den Künstler nur natürlich, anzunehmen, daß er sie sitzend fand, wie sie denn in der nächsten Erzählung Vers 39 „aufstand", um in das Bergland zu gehen. Für den Boten, der nur, um seinen Auftrag auszurichten, in das Haus trat, war es ebenso natürlich, daß er stand. Daher hatte der Maler nur nötig, den bereits vorhandenen Typus der sitzenden Maria, unter Weglassung des Kindes, mit einem ihr gegenübertretenden gekleideten Manne zu verbinden, um die Komposition fertig zu haben. Damit, daß er Maria die Botschaft sitzend empfangen ließ, wollte er ihr nicht etwa einen Vorrang vor dem Engel zusprechen; die Doktorfrage, ob der Engel Gottes oder die Mutter des Christus höheren Rang habe, lag wenigstens dem Maler ganz fern. — Die Engel waren auch im alten Testament als Männer gedacht, in Anzug und Benehmen gleich anderen Männern; in der Katakombenmalerei sind sie mit den anderen bartlos. — Es gibt zwei Exemplare der Verkündigung, aus dem Ende des zweiten und dem dritten Jahrhundert.[2])

Den Typus der betenden Mutter mit dem nicht betenden Knaben vor sich besprechen wir füglich bei den „Oranten". —

Wilpert, der stetig Gottessohnschaft mit Gottheit verwechselt, nennt Seite 188 die, nach seiner Chronologie vor 150 gemalte „Madonna in Priscilla" eine „Mutter Gottes". Und die Besprechung der Bilder, in denen Maria eine Rolle spielt, die problematische betende Mutter mit eingeschlossen, schließt er Seite 213 mit dem Satze, diese Bilder zeigten, daß die Stellung der Maria in der Kirche der ersten Jahrhunderte

[1]) Magier und Stern: Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde Taf. 1—5; ders., Malereien 197. — Ein Magier: Wilpert, Malereien 198 Taf. 241.

[2]) Verkündigung: Wilpert, Cyklus christolog. Gemälde 20 Taf. 6, 2 in Priscilla und Taf. 1—4 in Petrus und Marcellinus. Wilpert, Malereien 202. Leclercq bei Cabrol, Dictionnaire I (1905) 2255. — Engel: Stuhlfaut, Die Engel in der altchristlichen Kunst (Joh. Fickers Studien III 1897).

„im Wesentlichen“ schon damals die gleiche gewesen sei wie in den späteren Zeiten. Das ist ein starkes Stück dogmatisch befangener Interpretation. Die neutestamentlichen Schriften, die Reden Gabriels, der Elisabeth und Simeons miteingeschlossen, wissen nichts von irgend einer Art Marienkultus. Gabriel sagt, sie habe Gnade gefunden vor Gott, Elisabeth preist die Mutter, Simeon die Eltern selig wegen ihres Kindes. Von da war es doch ein weiter Weg bis zur Erhebung der „Verkündigung“ zu einem Kirchenfest und zur Definition der Maria als „Gottesgebärerin“, was beides erst Jahrhunderte später geschah, ersteres frühestens im vierten, letzteres im fünften. Ein noch viel weiterer Weg aber war es bis zum Dogma von der unbefleckten Empfängnis nicht bloß des Christus, sondern auch seiner Mutter Maria, dem Dogma, das erst Pio nono verkündete, in unseren Zeiten, im Jahre 1854. Von alledem sagen die Katakombengemälde, die wir besprachen, nichts, sicher nichts von der unbefleckten Empfängnis, aber auch nichts von der jungfräulichen Mutter Gottes. Was sie vor Augen führen, das ist der Erlöser vom Tod, wie er auf die Welt gekommen ist, seine Epiphanie.[1])

[1]) Marienbilder: de Rossi, Immagini scelte della beata vergine Maria 1863. v. Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten 1881. Liell, Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben 1887. Fr. X. Kraus, Realencykl. II 361; Geschichte I 186, 4. Vgl. Cabrol, Dictionnaire I (1905) 2241.

Daniel in der Löwengrube. Orante. Jonas unter der Laube.

Coem. Callisti.

Die Seligen im Himmel.

Durch die reiche Fülle, durch die schier verwirrende Menge der Katakombenmalereien haben wir uns den Weg zu bahnen gesucht. Wir setzten hier und dort an, und es wurde mählich licht. Wie wenn die Kreuzfahrer endlich das erstrebte Jerusalem vor sich liegen sahen, so liegt nun das Ziel vor uns, nicht das irdische Jerusalem, sondern das himmlische.

Wir sahen an den Gräbern das Paradies gemalt als lieblichen Park, mit blühenden Bäumen, sprudelndem Wasser und im Laub spielenden, am Wasser nippenden Vögeln. Wir sahen die Decken der Grüfte sich wölben wie leichte Lauben, zum Himmel sich wölben mit seinen seligen Bewohnern. Bereits sahen wir die Seligen beim himmlischen Gelage, die vom Tod Erlösten und in das ewige Leben Eingegangenen. Der Gedanke der Erlösung ließ andere Bilder sich aneinanderreihen, in wunderbaren Rettungen Typen der Erlösung, wiederum mystische Mittel zur Erlösung, endlich den Erlöser selbst, im Haupttypus des guten Hirten, der die Entschlafenen auf seinen Schultern in das Paradies trägt, und des Hirten, der seine Herde weidet. Zuletzt erlebten wir den Tag seiner Erscheinung, da er auf die Welt kam; mit den Weisen aus dem Morgenland begrüßten wir das Christkind. Denn wahrlich, der Christus hat viele erlöst, wenn nicht vom Tode, so doch, was mehr ist, von der Todesangst. Es ist mehr, weil es etwas ist.

Wir sind am Ziele, wir treten ein. Kein Pförtner frägt nach unseren Papieren. Die Güte selbst tut sich weit auf. Als Heilige und als Selige treten wir ein. Wir stehen vor dem Angesicht des Herrn.

Moses auf dem Berge Horeb. Da er die Schafe weidete, sah er den Busch, der brannte, jedoch nicht abbrannte. Er wollte das Wunder aus der Nähe betrachten,

aber der Herr rief ihm aus dem Busche zu, nicht nahe zu kommen, sondern seine Sandalen abzulegen, denn der Ort, auf dem er stehe, sei heiliges Land. „Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs". Moses wandte sein Gesicht ab, denn „er scheute sich anzublicken angesichts Gottes" (Exod. 3, 1—6 Sept.). Die Bilder des Moses auf dem Horeb gehören alle erst dem vierten Jahrhundert an. Moses, unbärtig, in Rock und Mantel, hat einen Fuß auf einen Stein gestellt, um die Sandalen zu lösen; zugleich wendet er das Gesicht ab, das heißt nach der Seite des Beschauers oder noch weiter zurück. Den Typus der Figur mit hochaufgestelltem Fuß hatte einst die polygnotische Malerei geschaffen, im fünften Jahrhundert vor Christus; in Vasenbildern, die von ihr beeinflußt sind, kommt der Typus zuerst vor; dann finden wir ihn im Parthenonfries in das Relief übertragen, endlich statuarisch entfaltet im vierten Jahrhundert; bekannt ist der Hermes, der die Sandalen anlegt, um einen Auftrag des Zeus auszurichten (früher als Jason erklärt). Für das Motiv trägt es so gut wie nichts aus, ob die Sandale an- oder abgelegt wird; Moses zieht sie aus. Aber was soll das Bild in den Katakomben? Es schien so schwer, eine zutreffende Beziehung zu finden, daß einzelne Erklärer auf den verzweifelten Ausweg verfielen, es liege eine „mehr historische Auffassung" vor, es solle nur einfach biblische Geschichte erzählt werden. Andere fanden die Scheu vor dem Heiligen ausgedrückt; der Grund, weshalb Moses das Gesicht abwandte, war aber mehr Furcht vor dem vernichtenden Anblick Gottes. Eher läge dergleichen im Ausziehen der Sandalen; denn „die Stätte, auf die du trittst, ist heiliger Boden". In der Katakombensprache aber ist der heilige Boden das himmlische Paradies, der bartlose Moses auf heiligem Boden ist Typ des verstorbenen Christen im Himmel. Und schließlich, Moses steht vor dem Angesicht Gottes (in unserer Abbildung Seite 234 sieht man die Hand Gottes aus Wolken hervorgestreckt), wie eben die Seligen im Himmel vor dem Angesicht des Herrn stehen.

„Herr" war den Israeliten ein Prädikat des Gottes, Jahwes; die Christen übertrugen es (in Gestalt des griechischen Wortes *κύριος*) auf ihren Christus und bezogen manches, was dem Herrn Gott galt, auf ihren Herrn Jesus den Christ. Man könnte erwarten, die Seligen vor dem Angesicht Gottes stehend zu finden, es ist aber immer der gute Hirt, oder aber der Christus in direkter Darstellung, den wir im Zenith des gemalten Himmels sehen und vor dessen Angesicht die Seligen stehen. Der Grund dafür ist nicht bloß das Verbot, „abzubilden, was man verehrt"; sahen wir doch Moses auf dem Berge Horeb vor Gott stehen, ohne daß der Maler das Verbot übertreten hätte.[1])

Die Oranten.

Der beliebteste Typus für Darstellung Verstorbener ist der Betende (orans), es ist mit 153 Exemplaren gegen 129 Jonasbilder überhaupt der in der Katakomben-

[1]) Moses auf dem Berge Horeb: Wilpert, Malereien 421, gibt die Erklärung soweit richtig, schiebt aber dem Ausdruck des zuversichtlichen Vertrauens das Gebet unter. — Polygnotische Vasen: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst² 179 mit Anm. u. Farbtafel. Parthenonfries: Michaelis, Der Parthenon 1870 Taf. 9 Figur 29. Hermes (Jason): Scherer in Roschers Lexikon I 2418. Abbildung bei v. Sybel, Weltgesch. ²289.

malerei am stärksten vertretene Typus. Es muß aber bemerkt werden, daß in den Malereien, welche nach dem jetzigen Stand der Katakombenforschung als die frühesten gelten, Oranten noch nicht vorkommen; ihre anerkannte Reihe beginnt, immer noch früh genug, im zweiten Jahrhundert, in der Cappella greca und in Priscilla (Wilpert, Fractio panis 7 Taf. 12 und Malereien, Taf. 21, 2; das Orantenpaar Wilpert Taf. 14 wird aus der Susannageschichte gedeutet). Wohl kommen schon in den Malereien der Flavierzeit Betende vor, das sind aber nicht verstorbene Christen, wenigstens nicht in unmittelbarer Darstellung, sondern sinnbildliche Typen wie Noah in der Arche oder Daniel in der Löwengrube. Daß die Oranten im erhaltenen Bildervorrat nicht früher vorkommen, kann Zufall sein, ältere Exemplare können zugrunde gegangen sein; die besondere Art, wie ein Noah dargestellt wird, scheint sogar das frühere Dasein von Orantenbildern vorauszusetzen.

Die Gebärde des Gebets im Altertum war mannigfaltig differenziert, zumeist ein Heben der geöffneten Hände; es wird in semitischen, griechischen und christlichen Schriften erwähnt (z. B. Jes. 1, 15 Wenn ihr eure Hände ausbreitet, so verhülle ich meine Augen vor euch, und wenn ihr noch soviel betet, so höre ich euch nicht. Aristoph. Vögel 622 Wir werden zu ihnen beten, beide Hände emporstreckend, daß sie uns von allem Guten unser Teil geben. Tim. I 2, 8 Ich wünsche nun, daß die Männer beten an jedem Ort aufhebend heilige Hände). Das Grundmotiv des Gebetsgestus war nicht demütig abwartendes Erbitten, sondern gewaltsames Erzwingenwollen des Begehrten; hinter jeder Bitte lauert Ungeduld: Und folgst du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Wie die Urmeinung unter der Decke der Sitte nur schläft, kann man an den heißblütigen Südländern sehen; die in der antiken Religiosität dahinlebenden Neapolitaner, wenn sie durch einen stärkeren Aschenregen des Vesuvs geängstigt ihren heiligen Januarius um sein Blutwunder anrufen, da gehen sie bald von dringenden Bitten zu Verwünschungen und Drohungen über. Den Gott zu zwingen ist die Grundabsicht des ganzen Kultus, ihn zu zwingen mit Gewalt oder mit List oder durch Kauf; es ist ein dauernder Kampf zwischen Gott und Mensch mit dem Risiko des Unterliegens. Den Gott gewaltsam zu zwingen, das geht ja nur im Mythus: so, wenn Herakles dem Triton sein Wissen durch körperliches Ringen abzwingt; das heißt eindringlich gebetet. Im Verkehr unter Menschen mildert die Kultur den Zwang zur Bitte, aber je dringender die Bitte, desto handgreiflicher wird sie; dann legt der Bittende die Hand an den Arm, an das Kinn des Gebetenen, und hatte er sich vor einem Mächtigen niedergeworfen, an dessen Knie. Dasselbe konnte man vor Göttern nur an ihrem Bilde tun. Wer aber nicht an ein Bild sich wandte, sondern an den Gott selbst, der konnte ihn nicht fassen; zum Himmelsgott droben mochte er Blick und Handwurf senden, zum Meeresgott vor sich mochte er die Hände vorstrecken, nur die Mutter Erde konnte er mit den Händen schlagen, daß sie ihn erhöre; mehr vermochte er auch nicht gegenüber den Mächten und den Toten in der Unterwelt.[1])

Das vollkommene Gebetsschema besteht darin, daß man die beiden Hände auswirft, gegen den Gott hin geöffnet, und zwar mit gespreizten Fingern. Letzteres

[1]) Gebetsgesten: Hermann-Stark, Lehrbuch der gottesdienstlichen Altertümer 1858, 114. Schömann-Lipsius, Griechische Altertümer II 1902, 262. Sittl, Gebärden der Griechen und Römer 1890, 174. 305.

stammt wohl vom Urgebet mit seiner Spannung aller Muskeln am ganzen Körper, wie sie das sprungbereite Raubtier zeigt; war es doch nicht das Handausstrecken des Bettlers, um hingeworfene Almosen aufzufangen, sondern ein Fassenwollen, um zu zwingen. Weil die meisten Gebete an die Götter droben gerichtet wurden, so wäre der Haupttypus des Gebetsgestus, die flachen Hände zugleich mit dem Blick zu heben (χεῖρας ὑπτίας, manus supinas, nach moderner Terminologie aber nicht supiniert, sondern proniert); in der Regel jedoch werden Blick und Handflächen nicht nach oben, sondern mehr geradeaus gerichtet, wie zu einem gegenwärtigen Gott oder seinem Bild.

Anschauung Betender gewähren viele alte Kunstdenkmäler, indessen will mehreres dabei berücksichtigt sein. Einmal ist das Gebet nur Unterart eines Allgemeineren, nämlich der Ansprache, gerichtet an irgend eine Person, an einen Menschen, auch einen Verstorbenen, oder an einen Gott, der ja immer menschartig gedacht ist. Sodann tritt das Auseinanderführen, Öffnen und Spreizen der Arme, Hände und Finger als Folge äußerster Erregung und Spannung unter verschiedenen Umständen auf, außer bei dringender Bitte kommt es z. B. auch unter Einfluß von Schreck vor; dieser kann sich allerdings auch in einem Hilferuf und Gottesanruf äußern, besonders leicht bei so religiös empfindenden Menschen, wie die Alten von Haus aus waren. Kurz es ist nicht immer leicht, Beter von typverwandten Figuren zu unterscheiden, sei es, daß Ansprache oder Anruf nicht an eine kultlich zu verehrende Person gerichtet oder der Gestus nicht Ausdruck eines eigentlichen Gebetes ist. Wenn in einem berühmten Wandgemälde Iphigenie zum Altar geschleppt wird und in höchster Todesgefahr die Arme ausbreitet, da ruft sie doch wohl die Götter an; zweifelhafter kann es bei Kirke sein vor dem gezückten Schwert des Odysseus, bei Eurydike, da Orpheus sich zu ihr umkehrt zu ihrem Verhängnis.[1])

Beachtenswert sind auch die mancherlei Abstufungen in der Ausführung der Gebärde. Die Hände können verschieden hoch geführt werden. Bisweilen sehen wir sie bis über den Scheitel gehoben; es ist vermutet worden, der Berliner betende Knabe, dessen jetzige Arme modern ergänzt sind, habe sie so hoch gehalten. Die Sitte führte umgekehrt Mäßigungen in der Bewegung ein. Da wird der linke Arm unter dem Mantel gehalten, nur der rechte ausgestreckt, wie Metilius es tut. Oder die Hand wird überhaupt nicht ausgestreckt, sondern nur eben gehoben, nicht ganz in Schulterhöhe, nahe am Körper; die Hand wird nur halb geöffnet, nur eben der Zeigefinger und etwa der Mittelfinger. So zeigen es die unzähligen griechischen Adorantenreliefs. Die Athener übten, was Tertullian seinen afrikanischen Christen empfiehlt, die Hände nicht zu hoch, sondern maßvoll zu heben (de orat. 13 temperate). Der Gestus der halboffen gehobenen Hand diente, neben dem Handkuß, auch zur bloßen Adoration ohne Bitte; auf attischen Vasenbildern des fünften Jahrhunderts grüßt in dieser Weise ein Athener im Vorübergehen ein Bild seiner Göttin, und Herakles bei seinem Eingang in den Olymp seinen Vater, den Zeus. Doch konnte die Adoration auch mit ausgestreckter Hand, oder beiden ausgestreckten Händen geschehen.

Nicht übergehen dürfen wir die Tatsache, daß die Grabkunst der Heiden Beter dargestellt hat. An einem attischen, um 400 vor Chr. gemeißelten Grabstein streckt

[1]) Iphigenie: Helbig, Wandgemälde n. 1304. v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst ²252 Abb. — Kirke: Mon. d. inst. V Taf. 41. Roscher, Lexikon II 1 1195 Abb. — Eurydike: Mon. VIII Taf. 28. Roscher, Lexikon III 1 1176 Abb.

der Verstorbene die flache Hand aus; eine späte Stele zeigt eine sitzende Frau, nicht wie in der klassischen Zeit üblich war, in Profil oder Halbprofil, sondern in voller Vorderansicht aus dem Relief herausblickend, die flachen Hände nach beiden Seiten ausgestreckt. Erwähnung verdienen auch die flachen Hände, welche als Sinnbild des Gebets des öfteren angebracht wurden; bisweilen findet sich in gleicher Bedeutung auch nur eine Hand. Das Symbol steht z. B. beim „Stadtgebet von Itanos", ferner bei Votivinschriften, an Felsgräbern und an Grabsteinen. Wenn die Grabschrift die besondere Meinung des Gebets nicht ausspricht, so hält es schwer, sie zu präzisieren; denn es kann bloße Adoration sein, es kann aber auch Anklage erheben, wie Prokope ihre Hände gegen die Götter erhebt, die sie dem Leben entrissen haben, oder sie kann eine Verwünschung gegen den Mörder aussprechen. In letzterem Sinne begegnet das Symbol auch an jüdischen Grabsteinen aus dem Altertum; es hat sich übrigens bei den Juden erhalten, nur umgedeutet in rituellen Segen.[1])

Wie Heiden und Juden, so erhoben die Christen die Hände zu ihrem Gott. Solche Beterfiguren, beide Hände proniert gehoben, sind, wie gesagt, sehr häufig in der Katakombenmalerei. Die geistreichen Kirchenväter, immer geneigt, zu kombinieren und zu allegorisieren, fanden im Schema der ausgebreiteten Arme eine Reminiszenz an den Gekreuzigten; das ist natürlich sekundär hineingedeutet, doch kann diese Auffassung immerhin die Haltung mancher Beter beeinflußt haben. Die Darstellungen zeigen die „Oranten" mit sehr verschieden modifizierter Armhaltung, bald stehen die Hände höher, bald tiefer, in einigen der ältesten und in vielen späteren Malereien sind die Arme im Ellbogen scharf gebeugt, so daß die Kreuzform doch nur sehr vag herauskommt. Klar erscheint sie erst im dritten Jahrhundert. Die Männer beteten wie die heidnischen Griechen, mit bloßem Kopf, die Frauen mit verhülltem Haar (Kor. I 11, 4—15).[2])

Die Oranten finden wir teils in die Decken, teils in die Wandmalereien eingesetzt. Die Decken disponierte man nach dekorativen Gesichtspunkten, auch wenn man das Laubensystem als Andeutung des himmlischen Paradieses verstand und die Embleme in eben diesem Sinne wählte und verteilte; denn für das Zenithfeld nahm man vorherrschend den Christus, im Typus des Guten Hirten, oder denselben in direkter Darstellung, für die Zwickel- und Kappenfelder teils Selige, teils Rettungstypen. (Eine Orans in der Decke oben Seite 154). Solche Seligenbilder, meist im Orantentypus, bei aller Bedeutsamkeit auch sie dekorativ angeordnet, z. B. in der Form, daß je zwei

---

[1]) Betender Knabe: Conze, Archäol. Jahrbuch 1886, 1. Furtwängler und Conze, Archäol. Anzeiger 1904, 75. Metilius: Amelung, Führer Florenz n. 249. v. Sybel, Weltgesch. der Kunst [2]373 Abb. Adorantenreliefs: v. Sybel, Katalog d. Skulpturen pag. VIII Votivreliefs. — Vasenbilder: Petersen, Ath. Mitteil. 1897, 318 Abb. Monum. d. instit. XI Taf. 39. — Grabstein: Conze, Attische Grabreliefs n. 204. v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst 228 Abb. Stele: Ath. Instituts phot., Grabst. n. 238. — Anderes bei Brückner, Anakalypteria 1904, Anm. zu S. 9. — Hände: Material bei Sittl, Gebärden 306 f. Dümmler, Ath. Mitteil. 1891, 127 (Itanos). Noack, Ath. Mitteil. 1894, 318. Förster, Archäol. Jahrbuch 1898, 190. Kalinka, Österr. Jahreshefte 1898, Beibl. 108; ders., Tituli Lyciae 1901 n. 4. Wilhelm, Jahreshefte 1901, Beibl. 10 (jüdische Inschriften). Sind nicht auch die Bronzehände Gebetshände? vgl. Hörnes, Urgeschichte der bild. Kunst in Europa 1898, 423.

[2]) Oranten: Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben 1887, 115 Die Oranten in der altchristlichen Kunst. Wilpert, Malereien 115. 456 Die Oranten. Kreuzform: zuerst Wilpert Taf. 84, 2.

Männer und zwei Frauen sich diagonal gegenüberstehen, können nur dienen, die Idee des himmlischen Paradieses näher zu veranschaulichen. Diese Seligen sind nicht die besonderen, in der Kammer beigesetzten, sondern sie haben allgemeinere, wenn man will symbolische Bedeutung, sofern es Symbolik zu nennen ist, wenn die Maler ganz einfach den Himmel mit seinen seligen Bewohnern vor Augen zu bringen gedachten, so wie sie ihn etwa sich dachten und mit den bescheidenen Mitteln ihrer Kunst auszudrücken vermochten. Die Tauben und Pfauen, ursprünglich die gegebene Tierstaffage der Parks und Lauben, wie die aus der Idyllenmalerei stammenden Schafe, gehen da mit hinein, vollends wenn sie als Bilder der Seligen verstanden wurden, die einen als Bilder derer, die sich im Paradies erquicken, die anderen derer, die der gute Hirt aus dem Tod erlöste und in das ewige Leben einführte. Übrigens darf man an die Spiele der Phantasie nicht die Maßstäbe pedantischer Logik anlegen. Die geschilderte Bedeutung der Oranten wird durch den Umstand erhärtet, daß die Decken zuerst gemalt wurden, in der Regel ehe über Beisetzungen in der Gruft irgendwie bestimmt war. Die Vergleichung der Oranten in den Deckenmalereien mit den tatsächlichen Bestattungen in den Wandgräbern zeigt, daß keine Beziehung zwischen ihnen besteht; so wenn an der Decke einer Kammer zwei männliche und zwei weibliche Oranten in der erwähnten Anordnung gemalt sind, während in den Fachgräbern derselben großenteils Kinder beigesetzt waren. Auch an vielen Wänden ließ sich feststellen, daß ihre Bemalung vorweg gemacht war, zusammen mit derjenigen der Decke. Dabei wurden im Putz längliche Felder für die nach Bedarf einzubrechenden Gräber ausgespart, wobei es denn vorkam, daß einzelne Felder unbenutzt blieben, in andere, für Erwachsene berechnete Felder aber nur Kindergräber gebrochen wurden. Also war die ganze Ausmalung der Kammer unabhängig von den Gräbern und den darin Bestatteten entstanden (Liell 127). Solche Herstellung von Grüften auf Vorrat kam natürlich in der ersten Zeit noch nicht vor, erst nachdem die Katakombenbestattung sich zu einem festen Brauch ausgebildet hatte und die Anlagen weiterblickend geplant wurden.

Immerhin gibt es in den Wandmalereien einige Oranten, die durch beigeschriebene Namen als Darstellungen der dort Beigesetzten gekennzeichnet sind. In diesen Fällen war der Wandputz mit der Malerei erst nach der Beisetzung und dem Verschließen des Grabes aufgetragen; so ist es z. B. bei den sog. fünf Heiligen der Fall (unsere Farbtafel IV). Ob indessen die Persönlichkeiten und ihre Gesichtszüge wirklich porträthaft individualisiert seien, darüber gehen die Ansichten auseinander; Liell bejaht die Frage, Wilpert verneint sie. Ihre Erörterung ist aber ein so schöner Unterhaltungsstoff für alle diejenigen, welche die Malereien in den Katakomben selbst oder in der neuen Publikation gemeinsam betrachten, daß wir, um ihrem Witz nicht vorzugreifen, das Problem unerörtert lassen möchten. Im Ernst gesprochen, Archäologen und Kunsthistoriker, denen die Naturgeschichte der Porträtmalerei sowie die Subjektivität der Urteile über Porträts bekannt ist, werden unsere Zurückhaltung verstehen, vollends gegenüber der Handwerksarbeit der Katakombenmalerei. Ein einzigartiges Porträt auf Leinwand, das doch wohl ausgeführter gearbeitet war — im Cubiculum Oceani hatte man es oben im Lichtschacht auf den Putz befestigt, ist leider heruntergefallen und zugrunde gegangen.[1])

[1]) Cub. Oceani: Unsere Farbtafel II, vgl. Wilpert, Malereien 32, 3.

De Rossi, zuerst allerdings durch einige spätere literarische und monumentale Tatsachen bestimmt, hat versucht, die Bedeutung der Oranten genauer zu präzisieren: es seien bei diesem Typus nicht so sehr die Verstorbenen selbst gemeint, nämlich nach ihrer ganzen Persönlichkeit und Erscheinung im Leben, als deren im Tode abgeschiedene Seelen. Das wäre also eine selbständige Personifikation der Seele, ein neues und letztes Kapitel zur Mythologie der Psyche im Altertum. Unsere Einleitung vertrat den Gedanken vom antiken Charakter des Altchristentums und der altchristlichen Kunst; müßte dem Satz die Tragweite gegeben werden, daß nichts als altchristlich anzuerkennen wäre, das sich nicht über seinen antiken Charakter auszuweisen vermöchte, so wäre die fragliche Seelenmythologie als altchristlich legitimiert, wenn nicht nach ihrer Tatsächlichkeit, so doch nach ihrer Möglichkeit in den Grenzen der Antike. Sie gehorcht der Regel, wonach das Geschlecht einer Personifikation dem grammatischen Geschlecht des Begriffs folgt; die Psyche, anima, Seele, ist weiblichen Geschlechts wie in der Sprache so in der poetischen und bildnerischen Personifikation. Schon die heidnischen Griechen stellten sie als Mädchen dar; das Bild sahen wir von den Katakombenmalern übernommen, unsere Farbtafel I zeigt sie mit Eros Blumen pflückend. Ist das nicht auch ein Bild paradiesischer Seligkeit? So wäre es ein Präludium zu der neuen Personifikation der Seele in der Orans.

Aber warum soll denn die Orans nicht die Verstorbene als die ganze Persönlichkeit darstellen, sondern nur ihre in den Himmel eingegangene Seele? Vielleicht weil nach christlicher Vorstellung der Körper bis auf weiteres im Grabe bleibt, nur die befreite Seele unmittelbar in das Paradies eingeht? Die Gründe sind in Wirklichkeit nicht dogmatischer, sondern archäologischer Art. Es kommt vor, daß am Grabe eines Mannes, des Cäsidius Faustinus, eine weibliche Orans abgebildet ist; also scheint nicht er dargestellt, sondern seine Seele. Und seine Witwe Cyriace, die achtundzwanzig Jahre mit dem wackeren Manne lebte, weiht ihm seine Ruhestätte als der guten Seele, die nun im Frieden ruht (bonae animae in pace. Bull. crist. 1868, 12 n. 3). Ähnliches kommt mehr vor. Überhaupt fällt auf, daß die weiblichen Oranten in den Katakombenmalereien soviel zahlreicher sind als die männlichen. In der Tat ist es schwer, die Erscheinung zu erklären; die Deutung der Orans auf die Seele aber hilft nur scheinbar, weil sich ihr die doch auch vorhandenen seligen Männer nicht fügen. Ebensowenig wollen sich der Deutung auf verkörperte Seelen diejenigen Oranten fügen, welche zu mehreren gruppiert (wenn bloße Reihung als Gruppierung gelten darf) eine Familie darstellen: in Priscilla Mann und Frau, zu seiner Rechten ein Knabe, von dem leider nur ein Fuß erhalten ist; in Kallist ein Ehepaar (der Mann indes nicht betend, sondern nach der Speise auf einem Tischchen greifend) durch ein für sich eingerahmtes Seligenmahl getrennt von ihren zwei Kindern; in demselben Cömeterium in einer Arkosollünette eine Mutter zwischen ihren Kindern oder sonstigen Angehörigen, links vielleicht ein Kind (ganz zerstört) und anscheinend ein Knabe (nur der Kopf erhalten), rechts ein Kind, ein Jüngling und ein Mädchen; im Coemeterium maius in einer Lünette Frau und Mann (oder Mutter und Sohn, das bleibt zweifelhaft) und in einer anderen Lünette Mutter mit Schoßkind, das die Hände seinerseits nicht ausbreitet, beide voreinander und nur als Brustbilder (Wilpert Taf. 207). Die Meinungen über dieses Bild gehen auseinander, Bosio, de Rossi, Liell erklären die Mutter für Maria mit dem Jesusknaben, Bottari, Schultze, Kaufmann für eine gewöhnliche Orans. Wilpert hat geschwankt, früher vertrat er letztere Ansicht,

jetzt zieht er die erstere vor. Die Deutung auf Maria wurde darauf gegründet, daß die Gruppe zwischen symmetrisch gezeichneten Christusmonogrammen steht, welche auf Christus hinweisen oder geradezu den Namen des Dargestellten angeben sollen (aber das Monogramm wird in den Malereien auch sonst den Verstorbenen hinzugefügt, übrigens ganz willkürlich); daß das Kind nicht bete (daraus folgt nichts, denn gerade Jesus betete sehr viel, andererseits beten Schoßkinder überhaupt nicht; übrigens findet sich ein nicht betendes Kind, dort neben seiner Mutter, Taf. 243, 2); das Schema der Gruppe lebe in einer Serie byzantinischer Muttergottesbilder fort (das eben ist die Frage, ob in unserem Falle das Schema schon für die Madonna verwendet sei). Wilpert erkennt diese Gründe nicht an, glaubt aber selbst einen neuen Beweis gefunden zu haben in der Tatsache, daß am Arkosolbogen über der Lünette ein Christuskopf angebracht, in allen Fällen vorkommender Christusbüsten aber noch wenigstens eine zweite Darstellung mit der Figur des Christus vorhanden, also auch an unserem Arkosol vorauszusetzen sei; das könne aber nur das Lünettenbild sein, weil hier außerdem nur noch zwei Oranten gemalt sind, an den Laibungen. Das Interesse der Sache für Wilpert ist ein dogmatisches; es liegt darin, daß, die Richtigkeit der Deutung auf Maria vorausgesetzt, sie hier zum erstenmal als Betende, mithin als solche erscheinen würde, die bei Gott für Lebende Fürsprache einlegen soll; damit wäre eines ihrer „großen Privilegien" dargestellt, „mit denen die Vorsehung die Mutter Gottes ausgezeichnet" habe. Wenn nun unser Gemälde, das nach de Rossi und Wilpert erst dem vierten Jahrhundert angehört, wirklich Maria als Fürbitterin darstellte, so wäre damit gerade dies immer noch nicht bewiesen, daß die Stellung der Maria in der Kirche der „ersten Jahrhunderte" „im Wesentlichen" die gleiche gewesen sei wie in den späteren Zeiten. Leider aber können wir, bei der Freiheit, womit an den Gräbern die Typen zusammengewürfelt sind, Wilperts neuen Beweis nicht ernst nehmen. Bis auf weiteres also müssen wir unsere Orans als eine gewöhnliche Verstorbene ansehen, als eine christliche Mutter mit ihrem Söhnchen, das, so denken wir uns, noch zu klein war, um schon zu beten. Es ist zur Erklärung des Bildes in diesem Sinne keineswegs nötig, aber bei der früheren so mangelhaften und oft geradezu fehlerhaften Therapie eigentlich recht naheliegend, zu fragen, ob die Mutter vielleicht bei der Geburt oder im Wochenbett starb, wobei es dahingestellt bleiben kann, ob das Kind am Leben blieb oder nicht.[1])

---

[1]) Orans als Seele: de Rossi, Bull. crist. 1867, 85; Roma sott. II 324. Kraus, Realencykl. II Art. Orans. Liell, Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin 1887, 132. Wilpert, Cyklus 1891, 43; Malereien 456; Kaufmann, Antike Jenseitsdenkmäler 1900, 114. Leclercq bei Cabrol, Dictionn. I 1488. — Die ältere Deutung einiger weiblicher Oranten auf die Kirche haben die vorgenannten Gelehrten so wesentlich eingeschränkt, wenn nicht aufgegeben, daß wir nicht mehr davon zu reden brauchen: Liell 168. Wilpert, Malereien 456. Kaufmann 154. — Familien: Priscilla: Wilpert 189 Taf. 21, 2. Kallist: eb. Taf. 41, 1. 2 (leider wurde der Bildstreif in dieser Publikation zerschnitten; unzerschnitten gibt ihn de Rossi, Roma sott. II Taf. 16, wo nun aber das Größenverhältnis der Figuren rechts zu denen links ein anderes ist als bei Wilpert); auf die strittige Erklärung des Bildstreifs kommen wir zurück unter „Syntax". Callist: Wilpert 90, 2. Coem. maius: Taf. 163. — Die angebliche Maria orans: Wilpert, Cyklus 47; Röm. Quart. 1900, 308. Malereien 57. 209. Taf. 163, 1. 207. 208. Liell, Allerseligste Jungfrau und Gottesgebärerin 333 Taf. 6. Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 118 Taf. 9. Zu Maria orans noch Strzygowski, Röm. Quart. 1893, 4. — Eine verschollene Arkosolmalerei, welche de Rossi, Roma sott. III 10, 2 nach Bosio wiederholt, bringen wir unten unter „Syntax": in der Lünette steht ein Mann zwischen Frau und

Daß die Zahl der weiblichen Oranten in der cömeterialen Malerei ungleich größer ist als die der männlichen, will erklärt sein. Nach Wilpert hätten die Künstler an ihnen mehr Geschmack gefunden, weil sie malerischer waren (Malereien S. 112, eine etwas überraschende Erklärung bei einem Gelehrten, der die Malereien von der so antifemininen Geistlichkeit wenn nicht diktiert, so doch überwacht glaubt, eb. S. 58). Der Archäologe erinnert sich, daß schon in den heidnisch griechischen Grabreliefs die Frauen das numerische Übergewicht und selbst einen gewissen Vorzug haben. Es fällt auf, weil doch die Männer auch im Altertum insgemein später heirateten als die Frauen, also im ganzen öfter von ihnen begraben wurden als es umgekehrt der Fall sein konnte. Wenn auch viele Grabsteine durch einen frischen Todesfall veranlaßt sind, so gilt das doch nicht für alle. Die Männer, mag man denken, werden beizeiten für die Familiengrabstätte und ihren künstlerischen Schmuck gesorgt haben; dann wäre das in Rede stehende Phänomen eine Ergänzung zu den schriftlichen Nachrichten über die Stellung der Frau im Altertum.

Betend stehen die Seligen, sowohl die Repräsentanten aller derer, die schon in den Himmel eingingen, wie wir sie in den Deckenmalereien und gelegentlich an Wandgräbern finden, als auch die eben Beigesetzten, wie sie unverkennbar vorliegen in den Ehepaaren und Familien. Sie beten, aber was ist der Inhalt ihres Gebetes, wie bezeichnen wir ihr Gebet? Sie stehen vor dem Angesicht des Herrn; des Herrn, das heißt nun also nicht Gottes, sondern des Christus. Die Seligen stehen vor dem Angesicht des Herrn und schauen seine Herrlichkeit, wie das in den Märtyrervisionen geschildert ist. Dieser Ideenkreis einmal angenommen gibt es für die Seligen gar keine Möglichkeit einer anderen Haltung als die der Anbetung, der Adoration. Wilpert freilich rügt es als eine Verwirrung zweier elementarer Begriffe, wenn neuerdings mitunter der Ausdruck Adoranten statt Oranten (Anbetende statt Betende) gebraucht werde; der Gestus des Anbetens sei von dem des Gebetes verschieden, zur Adoration gehöre Kniebeugung (Malereien 456, 5. 487, 5). Die klassischen Archäologen werden dagegen geltend machen, daß zum antiken Ritus der Adoration, das ist der verehrenden Begrüßung, die Kniebeugung mit nichten gehörte; die letztere hat ihren besonderen Sinn neben der Anbetung, konnte zu ihr hinzutreten, war aber so wenig ihr unerläßlicher Bestandteil, daß wenigstens die Griechen als Regel sie nicht in Anwendung brachten. Man sehe außer der in den Handbüchern der Sakralaltertümer verzeichneten literarischen Überlieferung nur die vielen klassischen Adorationsbilder durch (einiges führten wir oben an), um sich davon zu überzeugen, daß der Grieche insgemein stehend adorierte; dabei konnten die Hände jede beliebige von den oben aufgeführten Stellungen einnehmen. Daß die Christen von jeher und allezeit die Anbetung nur kniend vollzogen hätten, ein so weitgehender Satz müßte doch reichlicher belegt werden als es Malereien 487 geschieht. Es bleibt bei dem Selbstverständlichen, die Seligen im Himmel stehen vor der Herrlichkeit des Herrn in Anbetung. Das hindert nicht, den konventionellen Terminus Oranten weiter zu gebrauchen.

Wir wollen doch hören, was denn der besondere Inhalt des Betens der Seligen sein soll, wenn sie nicht bloß anbeten. Liell machte einen Unterschied zwischen den

---

Sohn, nur letzterer hebt beide Hände, die Eltern heben bloß die Rechte und zwar der Vater vor der Brust. Vgl. noch Wilpert Taf. 212 Mutter zwischen zwei Kindern, 243, 2 Mutter mit Kind.

gewöhnlichen Oranten und denen, welche Märtyrer vorstellen: jene beteten überhaupt nicht, sondern sie, die im Fegfeuer zu denken seien, flehten die Besucher des Grabes um Fürbitte an; die Märtyrer aber legten umgekehrt für uns Fürbitte ein, die sie auf Erden und im Kampfe mit dem Bösen und der Welt zurückgelassen hätten. Die Idee des Fegefeuers, aus heidnischen Spekulationen abgeleitet und in die christliche Spekulation übergeführt, in ihrer Entwicklungsgeschichte auf der christlichen Seite an die Namen Tertullian, Clemens, Origenes, Ambrosius geknüpft, darf kurzerhand beiseite geschoben werden, wie sie in der christlichen Archäologie auch weiter keinen Anwalt gefunden hat. Der Augenschein lehrt nun, daß zwischen den Oranten irgend ein erkennbarer Unterschied nicht gemacht ist; wo immer sich eine Andeutung des Aufenthaltsortes der Oranten findet, sei es in einer ausgeführten Parklandschaft oder in einem Parkgitter, unter aufgehängten Girlanden und Rosen, wie endlich in den Lauben, ist klar, daß da immer das Paradies gemeint ist. Folglich sind alle Oranten als Selige im himmlischen Paradies gedacht. Wo aber den vorkommenden Eigennamen der Seligen die Worte in pace, im Frieden, beigefügt sind, da bedeutet das Wort dasselbe wie das gemalte Bild, den Frieden im himmlischen Paradiese. Freilich kommt auf Grabschriften auch die Formel vor „er lebte soviel Jahre im Frieden", das will sagen im Reich Gottes auf Erden, kurz als Christ. Ursprünglich meinte das Wort den Frieden auf Erden, im messianischen Sinne, aber seit der Verjenseitigung des Reiches ging auch der Friede von der Erde hinweg und in den Himmel hinüber. Das bedeutendste Paradiesesbild, das sich erhielt, ist das auf unserer Tafel IV wiederholte mit den sogenannten fünf Heiligen, die aber auf keine Weise als Märtyrer oder sonst als präkonisierte Heilige bezeichnet sind, Dionysas (?), Nemesius, Procopius, Eliodora und Zoe, eine sechste, Arcadia, ist nur mit Namen genannt. Wie die heidnisch-griechischen Grabschriften, so weit sie überhaupt ein Jenseits voraussetzen oder auch nur für möglich halten, den Verstorbenen immer ohne irgend ein Zögern oder Zweifeln als in den Ort der Frommen und Seligen eingegangen ansehen, so betrachten auch die Christen den Eingang ihrer Verstorbenen in die Seligkeit als gegebene Tatsache. Épitaphe, tout est épitaphe. Die Märtyrer aber, die wir als solche anerkennen dürfen, wie die Cäcilia, Abdon und Sennen, Milix und Bicentius, die man sich doch auch im Himmel dachte, sind jedenfalls in der vor dem Angesicht des Herrn sich gebührenden Stellung der Verehrung dargestellt.[1])

Liells Erklärung der Märtyrer als Fürbitter dehnt Wilpert auf alle Oranten aus; sie seien Bilder der in Seligkeit gedachten Seelen der Verstorbenen, welche für die Hinterbliebenen beteten, damit auch diese das gleiche Ziel erlangen möchten. Wilpert meint, den Gedanken an bloße Anbetung beseitigt und so Raum für den aus dogmatischem Interesse ihm wichtigen besonderen Gebetsinhalt gewonnen zu haben. Für sich zu beten haben Selige nicht nötig, da sie sich am Ziel ihrer höchsten Wünsche angelangt sehen. An Dankgebet sei auch nicht zu denken, denn auf keiner Grabschrift finde sich Andeutung eines Dankgebets, nämlich für die Aufnahme in den Himmel. In der Tat, so nahe eigentlich ein Dankgebet für die nicht durch eignes Verdienst, sondern durch reine Gnade (um die erzwingende Kraft der Riten hier aus

[1]) Liell, Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin 154. 156. 165. — Fegfeuer: Harnack, Lehrbuch d. Dogmengeschichte [3]1894 I 570 (Tertullian), 645,5 (Clemens und Origenes), II 65,4 (Ambrosius). — in pace auf das Leben bezogen z. B: Maxema que vixit in pace annos triginta, de Rossi, Roma sott. I Taf. 17, 2.

dem Spiele zu lassen) in den Himmel Gelangten läge, so wenig ist davon die Rede; wir wollen sagen, der Dank der Seligen geht in der Anbetung, dem allein und ewig ertönenden „Heilig, heilig, heilig ist der Herr“ unter. Somit bliebe denn als Inhalt des Gebets der Seligen per exclusionem nur das gewünschte Demonstrandum übrig, die Fürbitte für die Hinterbliebenen. Aber sollte nicht auch diese Fürbitte in der Anbetung untergehen? Sollte nicht jedes Sondergefühl, selbst für die teuersten Angehörigen, in dem alles Einzelne einschließenden und anheimstellenden Allgefühl der Vereinigung mit dem Dreimalheiligen untergehen? Um jedoch im engeren Kreis der monumentalen Überlieferung zu bleiben, was für monumentale Zeugnisse werden für die Fürbitte der Seligen beigebracht? Es sind zu wenige und zu späte Zeugnisse, um für den Sinn der Malereien beweisen zu können. Wenn im vierten, oder auch schon im dritten Jahrhundert jemand eine Bitte an den Verstorbenen an das Grab schrieb, er möge im Himmel Fürbitte einlegen für ihn, den Lebenden, daß ihm seine Sünden zu seiner Zeit nicht angerechnet werden möchten, so beweist das noch nichts für das erste und zweite Jahrhundert. Und selbst, wenn solche Beischriften aus der Frühzeit der Katakomben gefunden würden, so könnten sie nichts für die Erklärung der Malereien beweisen; der Augenschein zeigt nur Anbetung, alles weitere ist von den Exegeten hineingelegt.[1])

Könnte die Fürbitte der Seligen in literarischen oder Kunstdenkmälern der christlichen Frühzeit nachgewiesen werden, so fände der klassische Archäologe eine solche Tatsache ganz verständlich, immer wieder aus dem antiken Charakter des Christentums heraus. Da wir in der Erfahrung Persönlichkeit nur an Menschen finden, so kann eine persönliche Gottheit nicht anders als anthropopathisch gedacht werden, mit menschlicher Empfindung begabt und aus menschlich empfundenen Beweggründen menschlich handelnd; sie ist, wie wir schon Gelegenheit hatten zu erinnern, bestimmbar durch Gewalt und List, durch Geschenke und Bitten. Daß der persönliche Gott zugänglich und bestimmbar sei, wird in aller Mythologie und mythologischen Religion als selbstverständlich vorausgesetzt. Wie im Leben bei vorkommender Gelegenheit für Verwandte und Freunde Fürbitte einzulegen im Altertum gang und gäbe war, so erwartete man auch von den Himmlischen, daß sie für ihre sterblichen Angehörigen und Schutzbefohlenen zur rechten Zeit Fürbitte einlegen würden. Die klassische Reigenführerin aller Fürbitter und Fürbitterinnen ist Thetis, da sie im ersten Gesang der Ilias aus dem Meere hinauf zum Olymp geht, zum Zeus, der abgesondert auf dem höchsten Gipfel sitzt; da bittet sie für ihren Sohn, daß Zeus den Agamemnon nötige, die dem Achill zugefügte Kränkung wieder gut zu machen; dabei beruft sie sich auf den Schatz ihrer Verdienste um Zeus. Wir lassen die Morgenröte folgen. Den schönsten Jüngling hat sie sich geraubt, den Tithonos; dann geht sie zu Zeus und erbittet für ihn Unsterblichkeit und ewiges Leben. Und als im trojanischen Krieg Achilleus und Memnon aufeinandertrafen, da traten die beiden Mütter, Thetis und Eos, an Zeus heran, eine jede Fürbitte einlegend für das Leben ihres Sohnes; nachdem

[1]) Zeugnisse für die Bitte der Hinterbliebenen um Fürbitte der Seligen: Dormi in pace — et pro nostris peccatis pete sollicitus, de Rossi, Bull. comunale, Roma 1893, 1. Vic[toria?] . . . et pete . . . Wilpert, Gottgeweihte Jungfrauen Taf. II 1, 5; Malereien 427. 457. Anderes bei Cabrol, Monumenta liturgica I, zitiert in seinem Dictionnaire I 245 (ora pro parentibus tuis, pete pro Celsinianu coiugem, pete pro nos ut salvi simus usf.). Wilpert, Malereien 211: „in orationibus tuis roges pro nobis quia scimus te in Christo.“

dann Memnon im Kampfe gefallen war, erbat Eos von Zeus auch für ihn Unsterblichkeit. Noch ein Beispiel aus der Kaiserzeit, aus Hadrians Zeit: am Obelisk auf dem Monte Pincio zu Rom steht eine Inschrift des Inhalts: Antinous, nach dem Tod zu neuem Leben erwacht, findet sich als Genossen des Sonnengottes wieder und bittet diesen Lenker der Welt, dem Kaiser gnädig zu sein. Endlich ein paar Grabschriften, die von Fürbitte der Verstorbenen für Hinterbliebene wissen; man wolle beachten, daß unsere Beispiele aus dem ersten vorchristlichen und dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, zu den besseren Grabgedichten gehören und trotz der Popilia rein griechisch sind. „Hediste, Witwe des Menedemos, Tochter des Butichos, hat von ihrem Sohn Philippos die letzten Ehren gebührend erhalten; deshalb hat sie im Hades dem Rhadamanthys es gesagt, daß sie für ihre Kindesnöte den schuldigen Dank empfangen hat." „Dies ist das Grab der Popilia, mein Gemahl hat es selbst geschaffen, Okeanos, der in jeder Kunst erfahren ist; deshalb ist mir die Erde leicht, und am Acheron werde ich, lieber Mann, deine Pietät rühmen." Die Mutter legt für den frommen Sohn, die Gattin für ihren frommen Mann, beide zum Dank für die richtige Bestattung (und diese ist nach der ganzen Meinung zu verstehen, als Vollziehung eines in das Jenseits wirksamen Ritus) bei den Herren und Richtern der Toten Fürbitte ein, auf daß auch sie nach ihrem Tode drüben gutes Los finden.[1])

Wenn wir die Oranten, Bilder der Verstorbenen in der Seligkeit, zwischen zwei Bäume oder zwei Schafe oder zwei Milcheimer oder neben einen guten Hirten gestellt finden, so bedarf dergleichen keiner besonderen Erklärung; der Sinn ergibt sich aus früher Gesagtem, das etwa noch Fehlende wird weiterhin zur Sprache kommen. Endlich sehen wir an einer Türwand zwei Oranten gemalt, über, das meint hinter einem von Blüten durchsetzten Parkgitter unter hängenden Blätterschnüren und zwischen Blumen stehend, einen Mann links von der Tür, eine Frau rechts, über der Tür aber den Halbmond zwischen Sternen; wie Gitter, Girlanden und Blumen auf das Paradies, so deuten die Himmelslichter auf den Himmel: das Ehepaar steht im himmlischen Paradies in Anbetung vor der Herrlichkeit des Herrn.[2])

Im Himmel.

Die Himmelsleiter. Nach einer Anschauung, die bei den alten Ägyptern angetroffen wird, konnte die Seele des Verstorbenen auf einer großen Leiter, welche die Götter für sie errichteten, den Himmel erreichen, wo sie sich dann unter die Götter setzen durfte; Maspero hat bei einigen Mumien kleine Modelle von Treppen oder Leitern gefunden, deren die Toten sich dieser Anschauung gemäß bedienen sollten, um zum Himmel hinaufzusteigen. Anders verwendet der Elohist das Bild der Himmelsleiter, in der ätiologischen Sage, die er zur Erklärung des Namens der Stadt Bethel

---

[1]) Thetis: Ilias A 495. Tithonos: Rapp in Roschers Lexikon I 1 1261. Escher bei Pauly-Wissowa V 2658. Memnon: Roscher, Lexikon I 1 1264. Holland, eb. II 11 2654. Antinous: Erman, Röm. Mitteil. 1896, 116. Grabschriften: Kaibel, Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta 1878 n. 514 und 559.

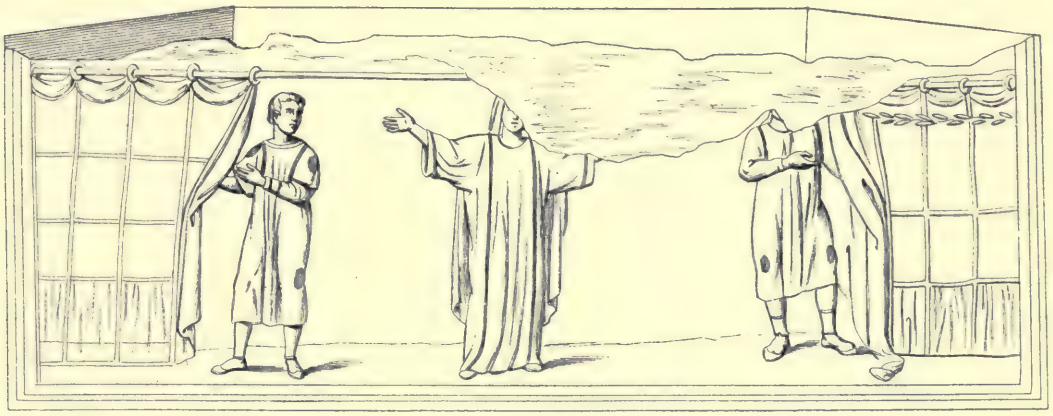
[2]) Wilpert 462 Taf. 218, 2; die achtstrahligen Sterne wie der Stern über dem Christuskind Taf. 172, 2.

(d. i. Wohnsitz Gottes) erzählt: „Da zog Jakob aus von Beersaba und machte sich auf den Weg nach Haran. Da gelangte er an eine [heilige] Stätte und blieb daselbst über Nacht —. Und er nahm einen von den Steinen dieser Stätte, legte ihn zu seinen Häupten und legte sich schlafen an selbiger Stätte. Da träumte ihm, eine Leiter sei auf die Erde gestellt, deren oberes Ende bis zum Himmel reichte, und die Engel Gottes stiegen auf ihr hinauf und herab. — Da fürchtete er sich und sprach: Wie schauerlich ist diese Stätte! Ja, das ist der Wohnsitz Gottes und die Pforte des Himmels! Frühmorgens aber nahm Jakob den Stein, den er zu seinen Häupten gelegt hatte, stellte ihn auf als Malstein und goß Öl oben darauf" usf. Gen. 28, 10—12. 17 ff. In der christlichen Literatur aber dient die Himmelsleiter wieder, wie es bei den alten Ägyptern gewesen war, den Seelen der Verstorbenen zum Aufstieg in den Himmel; es wird aber, wie bei der Jakobsleiter, der Rahmen einer Traumvision dazu benutzt. Das geschah in der Vision der Perpetua und ihrer Nachahmungen; die Märterin sah sich und ihre Leidensgefährten die schmale Himmelsleiter hinaufsteigen, einem unter der Leiter liegenden Drachen zertrat sie vor dem Aufstieg den Kopf. An der linken Laibung eines Arkosolbogens in Domitilla, aus dem vierten Jahrhundert, ist solch eine Szene gemalt: ein Mann in Tunika und Oberkleid setzt den Fuß auf die angelehnte hohe Leiter. Wilpert will unter der Leiter auch eine Windung der Schlange erkennen; die Windung sieht man, daß es aber eine Schlange wäre, kann man nicht sicher sagen, in der Abbildung erscheint es als ein Auslauf des „Hügels" neben der Leiter. Über oder hinter dem Hügel wachsen riesenhafte Ähren, die Wilpert als Sinnbild der Auferstehung oder der Eucharistie deutet; man könnte auch an das Bild von der reifen Ernte denken. Was die völlig zerstörte Malerei an der rechten Laibung enthielt, kann man nicht wissen; im Scheitelbild befand sich das nimbierte Brustbild des Christus.[1])

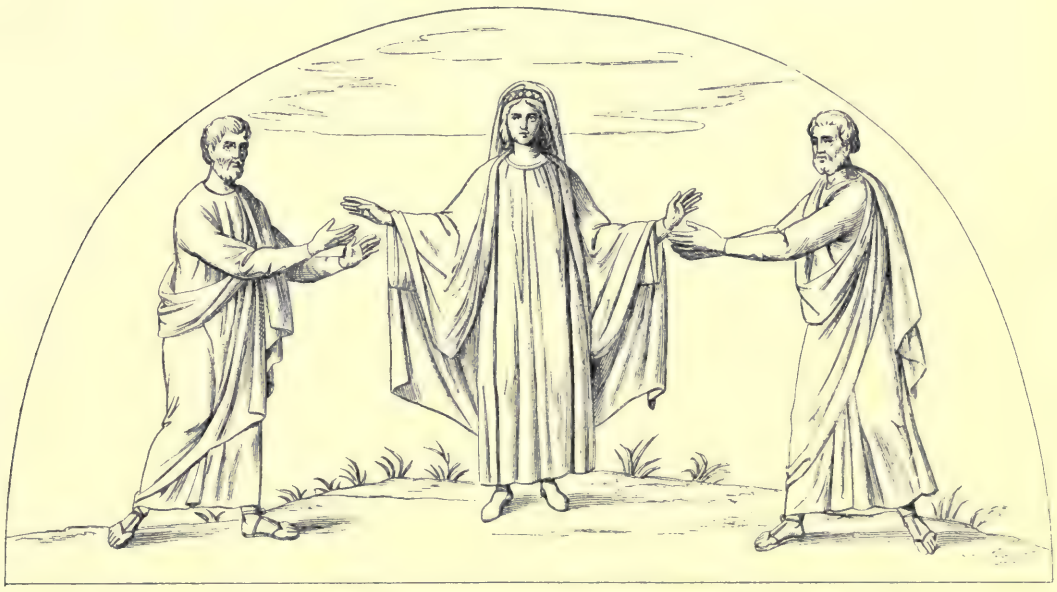
Auf der Schwelle des Himmels sehen wir eine Verstorbene im Gemälde an der Vorderwand ihres Grabes (Wilpert 467, 5 Taf. 241, unsere Abbildung): zwei Bartlose in ungegürteter Tunika ziehen einen Vorhang auseinander, das heißt sie öffnen den Eingang zum Paradies, zum Himmel, wenn man will zum Gelag, zum Gemach des himmlischen Bräutigams. Denn mit Vorhängen waren im Altertum die Eingänge der Empfangsräume geschlossen, die Türhüter zogen sie zur Seite, um Besucher einzulassen. Als Diener an der Himmelspforte (Ostiarii) möchte man sich Engel denken, es scheinen aber Selige gemeint zu sein. Die eben Verstorbene also tritt ein, anbetend breitet sie die Hände aus, denn nun steht sie vor dem Angesicht des Herrn. — Andere Malereien deuten den Eintritt in den Himmel dadurch an, daß der neu Eintretende von Bewohnern des Himmels, früher Verstorbenen, begrüßt wird. Eine eben Verstorbene tritt ein, in Dalmatika (vom Zeichner der Bosioschen Reproduktion mißverstanden) und Schleier, anbetend die Hände ausgebreitet; zwei ältere Selige, beide in Tunika und Oberkleid, begrüßen sie mit entgegengestreckten Händen (unsere zweite Abbildung, Wilpert 469, 10). Eine solche Begrüßung (nicht Unterstützung der im Gebet gehobenen Arme) war auch in Petrus und Marcellinus gemalt (Wilpert

[1]) Himmelsleiter, ägyptisch: Chantepie de la Saussaye, Lehrbuch der Religionsgesch.[2] I 138. — Jakobstraum ausgedeutet in platonisierender Kosmologie: Philo de somniis I 22 (Wendland-Cohen III). Norden, Äneis VI Seite 48, 1. — Domitilla: Wilpert, Malereien 484 Fig. 43 Taf. 153, 1.

465, 1 Taf. 101), eine dritte, mit einem Kind neben der Seligen, im Coem. Theclae (Wilpert 468, 6 Taf. 243, 2), eine vierte, einer Familie, bestehend aus Mutter und Kind, Vater und Sohn (?), in zwei Gruppen zwischen je zwei Seligen, beiderseits eines zentralen Christusmedaillons (Wilpert 468, 7. 8 Taf. 219, 1). — Das himmlische



Selige in der Himmelstür.
Coem. Cyriacae.



Selige im Paradies begrüßt.
Coem. Cyriacae.

Paradies wird dabei gelegentlich durch Bäume angedeutet, zwischen denen die Orans steht; die zwei sie begrüßenden Seligen kommen von den Seiten heran, einmal recht eilfertig (Wilpert 365, 5 Taf. 232, 3). Die Seligen werden ein andermal als Mann und Frau unterschieden, es sind vielleicht die früher verstorbenen Eltern, welche nun die nachfolgende Tochter im Paradies empfangen (Wilpert 467, 4 Taf. 219, 2). Ein andermal handelt es sich um einen Verstorbenen, der nicht die Hände ausbreitete,

aber adorierend die Rechte vor der Brust hob; er stand zwischen zwei Laubbäumen, zwei Schafen und zwei bärtigen Seligen mit Schriftrolle, das Ganze in symmetrischer Komposition, wovon aber noch nicht die Hälfte sich erhielt (Wilpert 465, 2 Taf. 153, 1). In späteren Bildern sind die hinzutretenden Seligen bisweilen mehr oder minder namhafte Himmelsbewohner, wie die „Petronella martyr" neben der Verstorbenen „Veneranda". Petronilla war in der Nähe bestattet; das Recht auf den Titel Martyr wird ihr bestritten (Wilpert 466, 3 Taf. 213). In einem Bild aus der letzten Zeit der Bestattung in den Katakomben waren die Namen beigeschrieben, in den schwachen Spuren glaubt Wilpert „Petrus" und „Paulus" zu erkennen (W. 469, 9 Taf. 249, 1).

Susanna, ein Rettungs- oder Erlösungstyp wie die früher besprochenen, mußte zurückgestellt werden, weil er mit den Typen der adorierenden Seligen und der Begrüßung durch Selige so eng verknüpft ist, enger als etwa Noah oder Daniel, daß die Unterscheidung oft schwer hält, ob eine Verstorbene oder Susanna gemeint sei. In der vorderen Abteilung der Cappella greca sind an den Längswänden Friese mit figürlichen Gruppen gemalt, links ein Orantenpaar, Mann und Frau, und eine Frau, an den Handgelenken, wie es scheint, von zwei Männern gehalten, die ihr die Rechte auf den Kopf legen; gegenüber sieht man eine Orans zwischen einem Mann, der vor einem Giebelhaus steht, und zwei heraneilenden, die Hand nach ihr ausstreckenden Männern. Gegen die beim ersten Sehen sich anbietende Deutung auf adorierende, von anderen Seligen eingeführte und begrüßte Verstorbene erheben sich verschiedene Bedenken; daher griff man zu der Deutung auf Susanna: rechts der Überfall der beiden Alten, Daniel wäre proleptisch hinzugefügt, links die Anklage, bei der die Presbyteroi nach den Textworten ihr die Hand auf den Kopf legten, endlich das Dankgebet Susannas und Jojakims (Wilpert, Fractio panis Taf. 2. 4. 5; Malereien 119. 363 Taf. 14). Die Richtigkeit der Erklärung vorausgesetzt, ergäbe sich freilich das Unerwartete, daß das nach Wilperts Chronologie hier zuerst an ganzen Figuren auftretende Orantenschema nicht für den Typus der Seligen, sondern der Susanna geschaffen und von ihr auf die Seligen übertragen wäre, ebenso erschiene vom Überfall Susannas der Begrüßungstypus abgeleitet. Indessen treten die nach Wilpert frühesten Oranten als Selige schon unmittelbar nachher auf, bei der „Madonna in Priscilla" Taf. 21. — In einer Lünette des Coem. maius steht eine Orans zwischen zwei Bäumen, man möchte sie für eine Selige im Paradies halten; beiderseits folgt je ein Mann, aber nicht wie in den Begrüßungsszenen herankommend, sondern der eine kauert oder kniet am Boden (ähnlich lauert Achill dem Troilus auf, Peleus der Thetis), der andere streckt ihr nicht die Hand hin, sondern hebt sie in entgegengesetzter Richtung; das will weder zur Begrüßung noch zum Überfall passen (Wilpert 365, 4 Taf. 220). — In Prätextat, am Grab der Celerina, steht ein Schaf zwischen zwei Wölfen, dazu die Beischriften „Susanna" und „Senioris". Also eine doppelte Typologie in einem Bild: die Selige als Schaf aus der Herde des Christus und als Susanna, wie sie aus den Nachstellungen der zwei Alten gerettet ward (Wilpert 366, 6. 413 Taf. 251).

Den Begrüßungsszenen verwandt ist eine Malerei in Prätextat, in einer Gruft, die man nach dem Gemälde, als der einzigen Passionsszene in den Katakomben, Passionskrypta nennt. Man erkennt darin nämlich die Dornenkrönung und Verspottung: Jesus steht in Vorderansicht, die Rechte vor der Brust, das Haupt bekränzt; sein Obergewand ist nicht purpurn, auch keine Chlamys, wie Matthäus sagt, sondern

ein Himation, wie bei Johannes. Ihm zugewandt stehen links zwei Männer in weitärmeliger Tunika und nicht sehr deutlich gezeichneter Chlamys, als Soldaten erklärt; der eine hält einen Stock aufrecht, der andere ein Schilfrohr mit Blättern über Jesus' Haupt. Rechts ein kahler Baum, von dem sich ein Vogel herabbeugt. — Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bild hat ein viel späteres im Coem. maius: zwei Männer in Tunika und kurzer Chlamys scheinen die Hauptperson, einen Mann in ungegürteter Tunika und langer Chlamys rechtshin abführen zu wollen; von links folgt ein Mann in Tunika und Oberkleid mit erhobenem Stab. Wilpert schlägt vor, die Bedrängung des Aaron und Moses durch die murrenden Israeliten zu erkennen; letztere werden durch das Quellwunder beruhigt und so Moses und Aaron gerettet; also ein Rettungstyp. Die Darstellung wäre recht frei und nicht recht deutlich.[1])

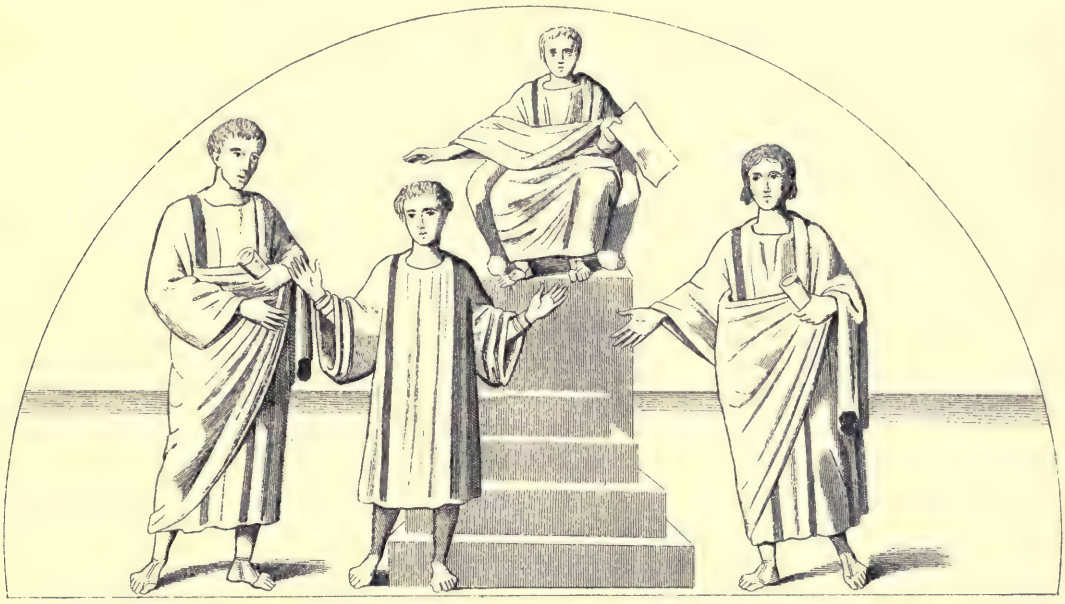
Ein oder anderer Leser hat sich vielleicht gewundert, daß wir bereits Szenen des Eintritts Verstorbener in den Himmel und ihrer Begrüßung durch Selige vorgeführt haben, ohne des Gerichtes zu gedenken, das doch erst über die Aufnahme zu befinden hätte. Es werden viele Malereien als Darstellungen des Gerichts erklärt, die wir nun allerdings betrachten wollen. Wir dürfen die generelle Bemerkung vorausschicken, daß jedenfalls das Zukunfts- und Weltgericht in der altchristlichen Malerei niemals zur Darstellung gewählt worden ist; wenn überhaupt Seelengerichte vorkommen, so gehen sie immer nur die einzelnen Verstorbenen an und gelten als unmittelbar beim Tode abgehalten mit dem bei Epitaphmalerei selbstverständlichen günstigen Erfolge der sicheren Zulassung des Verstorbenen in das himmlische Paradies.

Zunächst ein vielbesprochenes Gemälde in Kallist, welches von allen Erklärern als Gerichtsszene aufgefaßt, wenn auch verschieden bezogen wird, von de Rossi auf das Verhör zweier Märtyrer vor dem Prätor, von Schultze auf das Verhör des Apostels Paulus vor dem cyprischen Prokonsul, von Wilpert auf die Verurteilung der beiden Ältesten durch Daniel: eine weibliche Gestalt, vom Orantentypus abgeleitet, die Linke auf die Brust gelegt, die Rechte mit eingeschlagenen zwei Fingern gehoben, sei Susanna, die durch Daniels Klugheit gerettet wird; sie wendet sich zu einer, links auf einem Bema (Podium) stehenden kleineren Figur, welche die Rechte nach ihr vorstreckt, das sei der Knabe Daniel; der zwischen beiden mehr im Hintergrund stehende und ein zweiter ganz rechts, völlig abgewandt, die Hand wie nachdenklich oder mißmutig am Munde, das seien die beiden Ältesten, die Daniel getrennt verhörte; daher der eine, bereits verurteilt, abgewendet steht, der andre sein Urteil erst eben empfängt. Wenn das ganze wirklich eine Gerichtsszene ist, so könnte man immerhin fragen, ob die vermeintliche Susanna nicht eine Verstorbene vor dem Richterstuhl des Christus sei. Aber ein Umstand steht der Deutung auf ein Gericht entgegen: im ganzen Altertum, in der ganzen literarischen und bildlichen Überlieferung, ist es feste Regel, daß der Richter sitzt (auch in unserer Erzählung, Vers 50 Theod.). Auch damit läßt sich die Deutung nicht retten, daß man statt des Urteilsspruchs das Verhör dargestellt denkt; denn Verhör und Urteilsspruch sind beides nur Einzelmomente der vom sitzenden Richter geführten Verhandlung. Die Gestalt auf dem Bema gibt nicht das Schema von Richtern auf dem Tribunal wieder, sondern von Rednern auf der Rednerbühne, auch von Kaisern bei Ansprachen und anderen, jedenfalls nicht

[1]) Prätextat: Wilpert, Malereien 77. 226 Taf. 18. Vgl. Mk. 15, 17. Mt. 27, 28. Joh. 19, 3 (*ἱμάτιον πορφυροῦν*). — Coem. maius: Wilpert 388 Taf. 224, 2.

richterlichen Handlungen. Eine zutreffende Erklärung vermögen wir noch nicht zu geben.[1])

Das Totengericht ist eine uralte Idee, ausgebildet zuerst wohl von den alten Ägyptern. Man sieht es im Totenbuch, das der Leiche beigegeben wurde: Osiris thront als Herr der Toten; vor ihm sitzt der Höllenhund, eigentlich der Rachen des Todes; ferner steht da die Wage zum Wägen der Seele und der Schreiber mit der Feder hinter dem Ohr; eine Verstorbene wird hereingeführt. Aus der griechisch-römischen Kunst besitzen wir manche Gerichtsbilder, mehrere in der pompejanischen



Verstorbener zwischen Seligen. Hinter ihm thront der verklärte Christus.
Coem. Hermetis.

Wandmalerei, z. B. das sogenannte Urteil Salomonis; eine andere führt eine Gerichtsszene aus der täglichen Wirklichkeit vor: der Gerichtshof sitzt auf dem sehr hohen Tribunal unter einem Baldachin, unten werden Kläger und Beklagter herangeführt, jener blutet aus vielen Wunden, Gerichtsdiener und Wachen sind in Funktion. Eine ganze Reihe Gerichtsszenen finden sich in den Wandmalereien des im Garten der Farnesina zu Rom ausgegrabenen antiken Hauses.[2])

In der Gruft, die der Sabaziuspriester Vincentius beim Tode seiner Gattin Vibia an der Via Appia herrichten und ausmalen ließ, findet sich auch das Totengericht dargestellt. Auf hohem Tribunal sitzen die Totengötter „Dispater" und „Aeracura"; zur Seite des Tribunals stehen assistierend die drei matronalen „Fata divina", unter-

[1]) Susanna: Wilpert, Sakramentskapellen 1897, 13; Malereien 119. 364, 2 Taf. 86. de Waal, Röm. Quart. 1898, 92.

[2]) Totengericht: Rühl, de mortuorum iudicio (bei Dieterich-Wünsch, Religionsgesch. Versuche) 1903. — Osiris: Dümichen, Gesch. des alten Ägyptens. — Pompeji: Overbeck, Pompeji [4]583. Mau, Pompeji 15 (Urteil Salomonis). Presuhn, Pompeji 1878 IV 4 Taf. 5 (Gerichtsverhandlung). — Casa Farnesina: Mon. d. instit. XI Taf. 44, 2. Zone. Hülsen, Annali 1882, 309.

weltliche Parzen; der Bote Merkur („Mercurius nuntius") führt die Verstorbene vor („Vibia"), welcher Alkestis („Alcestis") das Geleite gibt. Alkestis erscheint als Anwalt und Fürsprech, denn Vibia war wie sie ein Muster von Gattinnentreue. Daß Vibia vor dem Gericht besteht, ist nicht bloß selbstverständlich, sondern auch dargestellt; wir sahen das Bild bereits, ihre Einführung in die Gefilde der Seligen und ihre Teilnahme am Gelage der Seligen, die aufgenommen sind nach dem Urteilsspruch der „Guten" („Bonorum iudicio iudicati"). Die „Guten" ist Euphemismus für die strengen Richter, deren Strenge freilich, nach den geschriebenen und gemalten Epitaphien zu urteilen, der jeweils Verstorbene nie zu fürchten hatte (unsere Abbildung S. 191).[1])

Nach Wilperts Chronologie gehört die Vibiagruft der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts und die paar christlichen Malereien, die vielleicht als Gerichtsszenen aufgefaßt werden können, der zweiten. Wenn es nötig wäre, ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem heidnischen und den christlichen Bildern anzunehmen, so müßten die christlichen vom heidnischen abhängig sein; wir indessen begnügen uns, gemäß dem in der Einleitung Gesagten, mit der Feststellung, daß auch im vorliegenden Falle die christliche Kunst mit der heidnischen zusammen im Strome der Gesamtantike steht.

Im Cömeterium des Hermes sehen wir einen Verstorbenen als Orans stehen, zwischen zwei Seligen; hinter ihm, auf hohem Podium, zu dem Stufen hinaufführen, sitzt der erhöhte Christus und hält die flach ausgestreckte Hand über den Kopf des Verstorbenen. Die beiden Seligen strecken ihre Rechte nach dem Neueingetretenen aus, in der Linken hält jeder eine Schriftrolle, eine offene hat auch der Christus in der Hand. Wegen der Schriftrollen wollten de Rossi und Kraus den Christus als lehrend verstehen; dagegen aber spricht das hohe Podium, der antike Lehrer saß nicht höher als seine Schüler; auch die Gebärde des Orans paßt nicht dazu, wie überhaupt die ganze Situation nicht recht verständlich wäre. Wilpert sieht das Seelengericht dargestellt, der Verstorbene stehe vor dem Herrn als seinem Richter; die zwei Seligen seien Fürsprecher. Suchen wir die Komposition des Bildes typologisch zu verstehen, so finden wir im Vordergrund eine Begrüßungsszene, den neu in den Himmel Eingetretenen von zwei Seligen begrüßt; mehr im Hintergrund ist der auf dem Podium thronende Christus hinzugefügt. Zunächst also ergibt sich, außer der Begrüßung, daß der Verstorbene nun im Himmel vor dem Angesicht des Herrn steht, anbetend, wie sich gebührt; also ein Seligkeitsbild. In dem hohen Podium aber kann vielleicht eine Andeutung an die Richtereigenschaft des Christus liegen (Kor. II 5, 10). Ob die begrüßenden Seligen damit zu Fürsprechern werden, wäre noch besonders zu überlegen. — In Cyriaca gibt es, an den Laibungen eines Arkosolbogens, zwei verwandte Bilder. Je eine Verstorbene steht im Orantenschema vor uns, seitlich und etwas zurückgeschoben sitzt der Christus, ihr zugewandt und ihr die Rechte zum Gruß zustreckend. Also auch hier einer Orantengestalt der Christus hinzugefügt, diesmal nicht auf hohem Podium, wozu freilich auch kein Raum gewesen wäre. Dies Bild am Arkosol des Zosimianus ist etwas älter als das im Coem. Hermetis, ein früherer Versuch; im letzteren ist etwas mehr gewagt.[2])

---

[1]) Vibia: Garrucci, Storia VI Taf. 493; danach bei Maass, Orpheus 219. Jetzt bei Wilpert, Malereien 144. 392 Taf. 132, 2.

[2]) Coem. Hermetis: Wilpert 394, 1 Taf. 247. — Schulszenen: Mon. d. inst. IX Taf. 54 Schale des Duris. Wissowa, Röm. Mitt. 1890, 3 Taf. 1. Hettner, Führer Trier 1903 n. 21. — Zosimianus: Wilpert, Malereien 403 n. 10 Taf. 206.

Die andere Malerei, welche vielleicht als Gerichtsszene verstanden werden kann, befindet sich im Scheitelfeld einer Decke in Domitilla (Wilpert 395 Taf. 196). Der Christus thront auf niedrigem Suggest, bei dem ein Schriftkasten steht; zwei Selige assistieren; beiderseits aber kniet je ein Mann, die Hände zum Herrn hebend. Bitten sie den Richter um Gnade? Das wäre ganz antik empfunden; denn der antike Richter galt dem Angeklagten keineswegs als unbestechlicher Künder des objektiven Rechtes, sondern es war Brauch, mit allen Mitteln den Richter günstig zu stimmen. Unserer Rechtsauffassung widerspricht dies Andrängen auf die Stimmung des Richters, es scheint uns auch der christlichen Sittlichkeit zu widersprechen, ebensosehr der christlichen Haltung. Nun sind schon im Altertum Stimmen laut geworden gegen diese Truggerichte, Plato z. B. geißelt sie in seinem ersten Totengerichtsmythus, der selbst nur Sinnbild kritischer Gedanken ist. Einst, da Kronos noch die Welt regierte, wurde das Gericht am Todestage, unmittelbar vor der Sterbestunde gehalten, ein Gericht Lebender über Lebende; sie erschienen umhüllt mit schönen Leibern und Adel und Reichtum, begleitet von vielen Zeugen, die bekundeten, daß sie gerecht gelebt hätten. Die Richter hatten als Lebende auch Schleier vor der Seele, Augen, Ohren und den ganzen Leib, so daß sie sich täuschen ließen und Unwürdige zu den Inseln der Seligen einließen. Daher verordnete Zeus, nachdem er die Weltregierung übernommen hatte, daß hinfort nur Tote über Tote richten sollten, nackte Seelen über nackte Seelen, die aller jener irreführenden Umhüllungen entkleidet wären (Gorg. 523). Was nun unsere Malerei betrifft, so sind die vorkommenden heidnischen Darstellungen Kniender meist im Krieg Besiegte, die sich dem Sieger unterwerfen, alles weitere seiner Gnade anheimstellend; so die Juden in einem Relief des Sanherib; so die Barbaren in einem Triumphalrelief des Kaiser Mark Aurel. Die Perser hatten den orientalischen Brauch übernommen, sich vor dem König der Könige niederzuwerfen, und man weiß, wie verächtlich diese Art Proskynese den freidenkenden Griechen erschien. Auch den Römern war solche Unterwürfigkeit von Haus aus fremd; erst als in der Kaiserzeit orientalisches Wesen immer mächtiger eindrang, fand auch die devote Adoration Eingang, und Diocletian fügte sie in die Hofetikette ein. So mußte dann auch der erhöhte Christus sich die Proskynese als Fußfall im Sinne göttlicher Verehrung bieten lassen, die der lebende Jesus grundsätzlich abgelehnt hätte. Unser Bild zeigt zwei Verstorbene in solcher fußfälliger Adoration, auch hier kann der Gedanke an das Gericht mit unterlaufen, es ist aber nicht klar ausgesprochen.[1])

Zu einer Gerichtsszene sind unerläßlich ein Richter und ein Beklagter; nicht ganz so wesentlich sind Gerichtsboten und Wachen, Fürsprecher und Zeugen. Weil in den paar eben besprochenen Bildern Richter und Beklagter gefunden werden können, so mag bei ihnen an das Gericht mitgedacht sein. Nun aber konstruiert Wilpert noch eine ganze Reihe von Gerichtsbildern, wo die unerläßliche Verbindung von Richter und Beklagtem gar nicht vorhanden ist; er bringt Figuren, die wohl in Nachbarschaft gemalt sind, aber jede in besonderem Rahmen, in eine bildlich nicht bestehende Beziehung zueinander und gewinnt so, die vorbesprochenen drei Malereien mitgerechnet, eine Liste von vierzehn Gerichtsbildern. Vorweg ist eine Malerei auszuscheiden, in der der angebliche Richter nicht sitzt, sondern steht (W. 406 n. 12 Taf. 54, 2. 40, 2). Ordnet man die übrige Liste chronologisch, so steht an der Spitze

[1]) Adoratio: Seeck bei Pauly-Wissowa I 400. Mark Aurel: v. Sybel, Weltgesch. d. Kunst 1903, 423 Abb. — Mk. 1, 40 *γονυπετῶν*, 5, 33 und 7, 25 *προσέπεσεν* ist anders gemeint.

die Decke der Kammer X Lucinae; ergänzen wir das erhaltene Bruchteil mit Wilpert, so sah man im Scheitelfeld den sitzenden Christus (es ist nichts davon übrig), in den Kappen- und Zwickelfeldern Selige, in jenen „angezogene" Männer, in diesen weibliche Oranten. Das ist wieder einmal der christliche Himmel, aber nicht die leiseste Andeutung von Gericht (W. 408 n. 14 Taf. 24, 1). Dasselbe gilt von den anderen Decken (W. 399 n. 6 bei Wilpert, Cyklus Taf. 1—4. — W. 403 n. 11 Taf. 75. — W. 400 n. 7 Taf. 96). Ähnlich gewaltsam werden an Fachgräbern und Arkosolien Gerichtsszenen konstruiert. In der Sakramentskapelle A^2 ist rechts vom Hauptgrab ein Sitzender gemalt, als sein Gegenstück (das zerstört ist) vermutet Wilpert einen Orans, an der Eingangswand beiderseits der Tür zwei Selige (nur einer ist erhalten): diese über den ganzen Raum zerstreuten Figuren sollen Komponenten einer Gerichtsszene sein (W. 407, n. 13 Taf. 39, 2. 40, 3). An der Lünette eines Arkosols ist öfter der oder die Verstorbene gemalt, am Bogenscheitel darüber der sitzende Christus; oder umgekehrt am Bogenscheitel die Orantenfigur, an der Lünette darunter der Christus; sind andere Selige („Heilige" als „Fürsprecher") dabei, so sieht Wilpert in Scheitel- und Lünettenbild ein Seelengericht (Christus im Scheitelbild: W. 399 n. 5 Taf. 170. — W. 402 n. 9 Taf. 154, 2. 155, 1. — W. 401 n. 8 Taf. 154, 1. 155, 2. — Christus in der Lünette: W. 398 n. 4 Taf. 245, 2). Alle diese Malereien verlangen eine weniger künstliche, schlichtere Erklärung.

Zunächst noch eine Malerei, eine spätere, aus dem vierten Jahrhundert. Wilperts Herstellung zu folgen, wären in zwei Gemälden drei Männer und drei Frauen gemalt gewesen, auf einer etwas merkwürdigen Erhöhung kniend vor dem thronenden Christus. Von den acht Personen ist nur der eine Christus erhalten nebst dem Oberteil der ersten Frau; sie hebt die Rechte in Brusthöhe, die zwei letzten Finger eingeschlagen, dieselbe Gebärde macht der Christus (W. 487 Fig. 44 Taf. 124). Man möchte erwarten, die zwei Bilder mit den vor dem Christus Knienden als Gerichtsszenen erklärt zu sehen, wenn auch freilich keine Advokaten dabei sind. Aber man sagt uns, diese Personen streckten nicht die Hände aus, um Gnade zu erflehen, sondern sie erhöben nur die eine Hand, bloß sprechend; ein solches fast familiäres Auftreten gegenüber dem Christus, als dem Herrn in seiner Herrlichkeit und Macht, komme nicht gewöhnlichen Verstorbenen, sondern nur Märtyrern zu, die in der Aufopferung ihres Lebens um Christi Namen willen sich ein Verdienst erworben hätten und Ansprüche erheben dürften. Wir hingegen sehen, die Richtigkeit der Ergänzung vorausgesetzt, lediglich eine andere Form von Adoration Verstorbener und in den Himmel Aufgenommener vor dem thronenden Christus. Und wir müssen die ganze, zugunsten der Märtyrer und im Sinne einer Bevorzugung derselben gemachte Unterscheidung ablehnen; dazu gehört auch ihr angeblicher Vorzug, daß sie unmittelbar nach ihrem Hinscheiden und ohne erst sich einem Gericht unterziehen zu müssen, sofort der ewigen Seligkeit teilhaft würden. Mag ein Tertullian in ähnlicher Richtung spekulieren, insgemein stellen die Kirchenschriftsteller den unmittelbaren Eingang der Märtyrer in den Himmel nicht zu einem Zwischenzustand der anderen Verstorbenen in Gegensatz, sondern zu der kurzen Qual des Martyriums: durch das Martyrium um so rascher zum Herrn. Wilpert selbst erkennt an anderer Stelle als die im christlichen Altertum mit Einschluß der Katakombenmalereien herrschende Meinung an, daß alle verstorbenen Christen unmittelbar vom Sterbebett in den Himmel kommen (Seite 430).

Aus der Liste der angeblichen Gerichtsbilder hatten wir einen stehenden

Christus vorweg auszuscheiden: Christus, bärtig, steht mit gespreizt geöffneter Rechten, darin dem Orantentypus gleichend, und mit einer offenen Schriftrolle in der Linken (Wilpert 406 n. 12 Taf. 54, 2. 40, 2). Das Bild befindet sich im Scheitel eines Arkosolbogens und eröffnet eine Reihe von stehenden Christusgestalten in Einzelfiguren. Das folgende Exemplar befindet sich an einer Bogenlaibung; Christus, hier bartlos, schaut aus der Nische heraus, die Rechte vor der Brust (W. 252 Taf. 83, 2). Wiederum findet sich der Typ in einer Deckenmalerei zentral, das Schema ist gleich dem des vorigen Exemplars (W. 252 f. Taf. 165). Endlich in noch einem Bogenscheitel; in der Linken hat er die Schriftrolle, die Rechte ist wie im ersten Falle geöffnet und ausgestreckt (W. 252 Taf. 172, 1). Die Bilder gehören dem dritten und vierten Jahrhundert. — Wir schließen eine bei der Auffindung großenteils zerstörte, von Wilpert aus dem Gedächtnis hergestellte späte Malerei an; danach stand der Christus auf der Weltkugel, die Rechte ausgestreckt, in der Linken die Rolle; zwischen Petrus, der mit verhüllten Händen die Rolle entgegennahm (erklärt als das neue Gesetz), und Paulus, der eine Rolle zwischen den Händen hielt (Bull. crist. 1887 Taf. 7. Wilpert, Malereien 250). — Noch ein anderes Unikum in der Katakombenmalerei mag hier seine Stelle finden, die Verleugnung des Petrus. Während das vorige Bild, aus der symmetrischen Gruppe des Christus zwischen Petrus und Paulus entwickelt, keine wesentliche Schwierigkeit bereitet, nimmt die Verleugnung eine Sonderstellung in der Katakombenmalerei ein. Der hier unbärtige Petrus steht mit flach erhobener Rechten links, rechts der größere bärtige Christus, der die Rechte hebt, die zwei letzten Finger eingeschlagen; zwischen beiden steht auf einem Pfeiler (der an einen Votivträger erinnert) der Hahn. Es hält schwer, dem Bilde einen der Katakombenmalerei angemessenen Sinn abzugewinnen. Garrucci erklärte es für eine Warnung, de Rossi merkwürdig genug für eine Darstellung der Glaubensstärke des Petrus; Wilpert sieht auch in dieser Malerei, wie in allen anderen, ein gemaltes Gebet: der Herr wolle der Verstorbenen verzeihen, wie er dem Petrus die Verleugnung verziehen habe. Wir vermögen diese Bildergebete nicht anzuerkennen und harren weiter der richtigen Deutung.[1])

Der Christus sitzend. Er kommt sowohl als Einzelfigur vor wie auch gruppiert mit anderen Personen, wobei wir nur solche zählen, die mit dem Christus innerhalb eines und desselben Bildrahmens zusammengestellt sind. In einigen Fällen ist solchen Personen, Oranten, der sitzende Christus hinzugefügt, als genauere Bestimmung: der Orans ist ein Verstorbener in der Seligkeit, diese Seligkeit wird durch den hinzufügten erhöhten Christus näher bestimmt als die christliche, durch den Christus verbürgte und gewährte. Wiederum erscheint der Christus umgeben von anderen Personen; seine nähere Umgebung kann natürlich nur von ihm Nahestehenden gebildet werden, es sind Jünger oder Verehrer von ihm, nach Umständen können es diese oder jene selige Christen sein, nach Umständen der engere Kreis der Apostel. Und zwar sind es nicht die geschichtlichen zwölf, die während seines Auftretens im Leben ihm zur Seite standen, es ist auch nicht der, dem Bericht der Apostelgeschichte zufolge, nach dem Ausscheiden des Judas Ischarioth ergänzte Zwölferkreis, sondern ein ideeller, welcher den Paulus einschließt. Diese Umgebung von Seligen oder Jüngern erscheint in verschiedener Zahl zusammengesetzt, von zweien bis zu zwölfen. Die Begleiter

[1]) Verleugnung: Wilpert, Malereien 329 Taf. 241. 242, 1.

Der erhöhte Christus im Halbkreis der zwölf Apostel.
Coem. Domitillae, Ampliatusregion.

werden bald stehend, bald auch sitzend gegeben; erscheinen sie in größerer Zahl, so sitzen sie meist gedrängt wie auf einer halbrunden Bank, während der Christus einen grösseren Thron inne hat, der auch wohl auf einem Untersatz steht und eine Fußbank vor sich hat. Mit der Zeit werden einzelne Apostel aus der Schar hervorgehoben, die sogenannten Apostelfürsten Petrus und Paulus.

Sowohl der Christus wie die Begleiter, letztere nicht ausnahmslos, erheben die Rechte, in Einzelfällen ganz geöffnet und die Finger gespreizt, wie die Oranten es tun; in der Regel aber wird die Hand nur eben in Brusthöhe gehoben, die zwei letzten Finger eingeschlagen, also in dem abgekürzten Schema der Begrüßung und Verehrung, das aber in seiner Unbestimmtheit sehr mannigfaltig verwendet werden konnte; Wilpert bezeichnet es als Redegestus, später figuriert es als das „lateinische" Schema des Segnens (Kraus, Gesch. I 118).

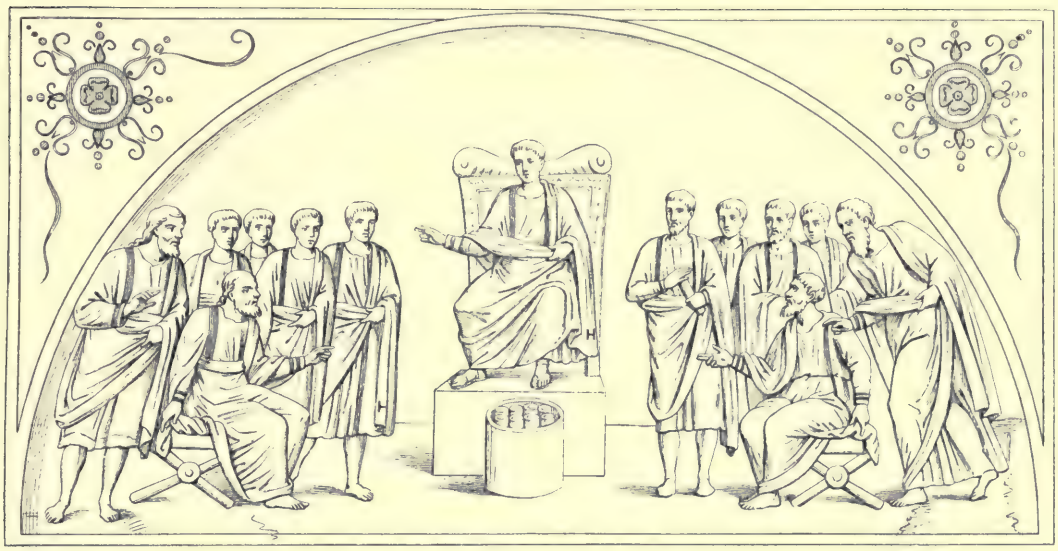
Der sitzende wie der stehende Christus, pflegt in der linken Hand die Schriftrolle zu führen, bald geöffnet, bald geschlossen, auch die Begleiter bekommen sie bisweilen in die Hand. Häufig steht neben oder vor dem Stuhl des Christus ein runder Schriftrollenbehälter (scrinium, capsa; zweifelhaft bleibt die isolierte Verwendung des Skriniums, vgl. Wilpert 233 Fig. 19 zu Taf. 178, 2). Der klassische Archäologe erinnert sich, sowohl die Schriftrolle wie das Skrinium als Attribut von Porträtbildern gesehen zu haben, und zwar erst an Exemplaren der hellenistisch-römischen Zeit. Demosthenes war mit ausdrucksvoller Gebärde dargestellt worden, die Hände ineinandergeschlagen, ein späterer Kopist legte ihm die Schriftrolle hinein; Kopien der Sophoklesstatue wurden mit einem Skrinium versehen (beide Statuen bei Sybel, Weltgesch. d. Kunst[2] 342 Abb.). Darin spricht sich die Tatsache aus, daß das Geistesleben der klassischen Blüte Griechenlands für die Epigonen nur mehr Literatur war, die Geistesheroen existierten nur noch, insofern sie Schriftsteller gewesen waren, deren Werke nun in den Bibliotheken gesammelt und katalogisiert, ediert und kommentiert wurden. Die Schriftrollen in der Hand des verklärten Christus und

seiner Seligen, die Apostel miteingeschlossen, dazu die Schriftenbehälter neben seinem Stuhl, sie sprechen die Tatsache aus, daß das Christentum aus einer Erneuerung des Lebens eine Buchreligion, eine Wissenschaft geworden war, wir haben hier nicht davon zu reden was für eine; nun, es war eine antike Wissenschaft, die antike Metaphysik in ihrem letzten Stadium unter dem Zeichen jener Reaktion.

Wo sich der Christus auf keine Weise zum Richter pressen läßt, da erklärt man ihn für einen Lehrer oder auch Gesetzgeber. In der Tat schildern die Evangelien Jesus als Lehrer an vielen Stellen, wie er in die Synagogen ging und dort lehrte, sowie auch sonst — gewaltig, so heißt es, redete er, und nicht wie die Schriftgelehrten; und wie ihm die Anrede Lehrer gegeben wurde (διδάσκαλε, Rabbi). Diese bei Lebzeiten ausgeübte Lehrtätigkeit aber hatte die praktische Reform zum Gegenstand, und was von Theologie und Eschatologie mitlief (die Evangelien sind dafür befangene Zeugen), das stand im Dienst der Reform; sonst hätte seine Messianität keinen Sinn gehabt. Und es war nur lebendiges Wort, vom Menschen zum Menschen, wie bei Sokrates. Keiner von beiden hat je ein Wort geschrieben, und es hat lange gedauert, bis niedergeschrieben wurde, was in den Hörern Wurzel gefaßt hatte, und wohlverstanden, so wie es in ihnen ausgewachsen war. Nur in der christlichen Literatur wirkte er nach. Dieser Lehrer Jesus aber kann in den Malereien nicht wohl gemeint sein, nicht bloß deshalb, weil kein Christ mehr lebte, der ihn so gekannt hatte, sondern auch deshalb, weil nicht der Mensch Jesus von Nazareth, sondern der Christus im Himmel, der erhöhte Gottessohn und spätere Gott, gemalt wurde. Als Gesetzgeber ist er in keiner Katakombenmalerei deutlich bezeichnet. Alle diese Erklärungen des himmlischen Christus, als des Richters, des Lehrers, des Gesetzgebers, wollen uns zu eng vorkommen, zu sehr spezialisiert, zu spekuliert, zu scholastisch. Der da oben im Bogenscheitel des Nischengrabes oder im Scheitelfeld der Decke gemalt ist, im Zenith des Himmels, das ist der erhöhte und verklärte Christus in seiner ganzen Wesenheit. Jenes Besondere ist alles darin einbegriffen. Und dem christlichen Besucher der Gruft und des Grabes, der da liebe oder verehrte Tote ruhen hatte, es blieb ihm, wenn er das Auge über die bescheidene Malerei hinlaufen ließ, es blieb ihm überlassen, nach seiner persönlichen Empfindung und Stimmung die Bilder auf sich wirken und aus ihrem Gesamtgehalte diese oder jene Saite anklingen zu lassen, in dem Christus aber je nachdem den Lehrer, allenfalls auch den Gesetzgeber, oder aber den Richter zu sehen, den gnädigen eher als den strengen, mit anderem Wort, den einen, den Erlöser.

Um beim Ei der Leda zu beginnen, nur im Rahmen der Katakombenmalerei, so tritt der Typus des Sitzenden zuerst in Kallist auf, in den Sakramentskapellen, auf die wir unten zurückkommen. Zweimal findet sich dort ein auf einem Steinwürfel Sitzender, das eine Mal mit einer offenen Schriftrolle in den Händen; etwas tiefer ist eine hochaufgeschürzte Frau, wenn es nicht doch ein Mann ist, beschäftigt, aus einem Brunnen Wasser zu schöpfen. Die beiden Figuren kümmern sich nicht umeinander, dennoch werden sie auf Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen gedeutet (Wilpert Taf. 29, 2). Der andere sitzt wie zeigend neben einem Fachgrab; sein Gegenstück ist zerstört (Taf. 39, 2).

Nun die sicheren Christusbilder. Zuerst die Einzelfiguren. In einem Bogenscheitel in Praetextat sitzt der Christus, hier und weiterhin immer auf einem Stuhl oder Thron, mit einer offenen Schriftrolle in den Händen (W. 235. 251 Taf. 49); im Zentrum einer Decke in Nunziatella mit Rolle in der Linken (W. 403 Taf. 75), in



Der erhöhte Christus im Halbkreis der zwölf Apostel.
Coem. Domitillae, Bäckergruft.

einem Bogenscheitel in Thekla hält er die Rechte über einem Skrinium (Röm. Quartalschr. 1890 Taf. 9), wiederum in einem Deckenzentrum im Coem. maius thront er zwischen zwei Skrinien (W. 409 Taf. 168). Bei einem Sitzenden mit Skrinium, der an den Laibungen eines Arkosolbogens in Domitilla sich wiederholt, einmal bärtig, einmal bartlos, mag man schwanken, ob Christus oder sonst ein Seliger gemeint sei (W. 341 Taf. 197, 1).

Die Gruppe des sitzenden Christus im Kreise der Seinen. Eine Neapeler Katakombenmalerei aus der Frühzeit zeigt den bartlosen Christus halb linkshin sitzend; von dort kommt eine Schar Jünger oder Verehrer heran (das Bild ist am Rande verletzt, so daß ihre Zahl nicht festgestellt werden kann, erkennbar sind neun oder zehn, vielleicht waren es zwölf). Alle heben die Rechte, die letzten Finger eingeschlagen; das ganze ist ein Adorationsbild im klassischen Stil, vielleicht sind die Adoranten etwas lebhafter bewegt, als die in gemessener Haltung Anbetenden auf den vielen Weihreliefs der klassischen Blütezeit (Garrucci, Storia II Taf. 92, 3). Man wird nun fragen, ob im Neapeler Gemälde die Adoration diesseitig oder jenseitig gemeint sei, ob als eine dem lebenden Jesus von den Jüngern oder dem erhöhten Christus von Seligen dargebrachte Huldigung. Die Girlanden, unter denen die Gruppe steht, scheinen auf das himmlische Paradies zu weisen; sind es dann aber die in der Gruft dort Bestatteten? oder generelle Typen der Christen im Himmel? oder die Apostel?

Anders als das Neapeler Bild sind die römischen Gruppen komponiert, frontal und symmetrisch. Die Männer sitzen im Halbkreis, der Christus in dessen Mitte. Im ältesten Exemplar, in Petrus und Marcellinus, bereits aus dem späteren dritten Jahrhundert, sitzt der Christus, mit gestrecktem Zeigefinger, wie lehrend, zwischen beiderseits je drei Seligen (der zur Rechten des Christus scheint bärtig zu sein, wird daher als Petrus erklärt; die Sechs wären dann die Apostel, Wilpert 400 Taf. 96). Die übrigen Exemplare gehören alle erst dem vierten Jahrhundert an. Zwischen sechs

Aposteln sitzt der Christus noch an einem Arkosolbogen des Coem. maius, der mittlere Apostel rechts ist bärtig (W. 399 Taf. 170); zwischen nur zweien in der Lünette des Zosimianusgrabes (W. 402 Taf. 205). Sonst sind es die zwölf: in der „Kammer der sechs Heiligen" in Domitilla, wo mehrere Apostelköpfe bärtig sind (W. 244 Taf. 126); in einer Lünette ebenda, in der Ampliatusregion, von den Aposteln sind einige durch Einbrechen eines Fachgrabes zerstört, den Bogen darüber schmückt eine Weinlaube mit lesenden Putten (W. 245 Taf. 148, 2, unsere Abb. Seite 275); an der Front über einem Arkosol des Coem. Hermetis, mit der Besonderheit, daß jeder der zwölf auf einem besondern Lehnstuhl sitzt, was der ganzen Darstellung etwas Puppenhaftes gibt (W. 414 Taf. 152); an einem Arkosolbogen in Domitilla, dem nimbierten Christus zunächst, sitzen Petrus und Paulus, ikonographisch differenziert, auch sie im Nimbus, außerdem ist noch ein Apostel der Reihe links bärtig (W. 401 Taf. 155, 2). — Bisweilen thront der Christus zwischen stehenden Seligen; so an einem anderen Arkosolbogen ebenda zwischen je zweien, neben denen links soll noch das Bein eines Putto erkennbar sein (W. 402 Taf. 155, 1); eine Lünette in Marcus und Marcellianus zeigt den thronenden Christus nimbiert, zwischen zwei Monogrammen, in der Linken die offene Rolle, den rechten Zeigefinger ausgestreckt, zwischen vier stehenden Männern, deren erster (von links her gezählt) nach einem Stern zeigt, daher erklärt man ihn als Matthäus, die drei andern als die übrigen Evangelisten (W. 250 Taf. 162, 2); in einer Lünette in Kallist sitzt der nimbierte Christus halbrechtshin zwischen zwei adorierenden Seligen, die zwei Ecken der Lünette sind mit je einem Skrinium ausgefüllt (W. 397 Taf. 243, 1); in einer Lünette des Coem. maius sitzt er zwischen zwei Skrinien, neben denen zwei Selige stehen, die nicht adorieren, im Hintergrund sind Pflanzen angedeutet (Taf. 245, 2); im Arcosolio rosso saß er zwischen Adorierenden, nur einer ist erhalten und wird auf Petrus gedeutet, sein Gegenüber sei Paulus gewesen (W. 249 Taf. 248. 128, 1). — Wir nehmen nun die Serie der Halbkreise mit zwölf Aposteln wieder auf. Sie setzt sich fort in zwei Exemplaren des Coem. Marci et Marcelliani (W. 246 f. Taf. 177, 1. 2). Kunstvoller komponiert ist die Malerei in einer Apsis in Domitilla, in der Bäckergruft; Christus sitzt auf einem Podium, davor das Skrinium steht; die zwei Apostelgruppen sind malerischer gestaltet durch Kombination der Schemata Stehender und Sitzender, die Mehrzahl der Apostel steht, nur Peter und Paul sitzen, jeder auf einem Klappstuhl vor den Stehenden, der Mitte zugewendet; die zu äußerst Stehenden scheinen in lebhafter Teilnahme sich näher zu drängen (W. 246 Taf. 193 unsere Abb. Seite 277). Endlich in einer Malerei in Domitilla sitzen wieder alle Apostel, in einer anderen in Pontian stehen sie alle (W. 248 Taf. 225, 1. 2).

Zum Verständnis des Typus ist es erforderlich, auf die altchristliche Literatur zurückzugreifen. Da es sich um den erhöhten Christus und seinen Kreis handelt, so sind wir auf die apokalyptische Literatur gewiesen; sie liegt teils in Stücken der Evangelien vor, teils in selbständigen „Offenbarungen". Für den ganzen Typus kann die Schilderung des himmlischen Presbyteriums herangezogen werden, Off. Joh. 4, 4; da sitzen die vierundzwanzig Ältesten um den Thron des Herrn, im Halbkreis wie andere antike Kollegien. Zu unserem einen Gemälde aber, auf dem jeder Apostel auf eigenem und von den Nachbarn isoliertem Lehnstuhl sitzt, wird mit Recht auf eine der zahlreichen apokalyptischen Ausführungen bei Matthäus hingewiesen. Petrus sprach zu Jesus: „Wir haben alles verlassen und sind dir gefolgt, was wird uns dafür werden?" Jesus antwortete: „In der Wiedergeburt, wenn der Menschensohn sitzen

wird auf dem Thron seiner Herrlichkeit, werdet auch ihr sitzen auf zwölf Thronen, richtend die Stämme Israels," Mt. 19, 27. 28. Dies Wort wird den Maler zu seiner Auffassung angeregt haben, obschon man nicht übersehen darf, daß es sich im Gemälde nicht eigentlich um die Palingenesie handelt, auch nicht um ein Richten, am wenigsten über die zwölf Stämme Israels.

Die Anordnung im Halbkreis war für Besprechungen, Beratungen, Verhandlungen in Kollegien zweckmäßig und, wie es scheint, typisch. Ohne auf den Gegenstand an dieser Stelle tiefer eingehen zu wollen, seien nur einige monumentale Belege beigebracht, die zwei ersten führen uns in das vierte vorchristliche Jahrhundert zurück. Eine Ratsversammlung schildert die Malerei einer unteritalischen Vase, nämlich den Kriegsrat der Perser unter Darius, vor seinem Feldzug nach Griechenland: Darius thront in der Mitte, die übrigen sitzen zu beiden Seiten auf Sesseln, im Halbkreis, in welchem, auf einem niedrigen runden Bema stehend, einer der Räte warnend und sie beschwörend spricht. Die Vase mag aus der Zeit Alexanders des Großen stammen, durch seinen Zug mag die Malerei veranlaßt sein. Sodann ein Philosophendialog, wiedergegeben auf zwei in der Hauptsache übereinstimmenden Mosaiken, deren eines schon länger in der Villa Albani aufbewahrt wird, das andere neuerdings in Torre Annunziata gefunden wurde. Die Szene scheint Athen zu sein, die Akademie, im Hintergrund sieht man die Akropolis. Vorn steht unter einem Baumheiligtum und einer auf einer Säule angebrachten Sonnenuhr eine halbkreisförmige Bank. Sieben Philosophen sind teils auf der Bank sitzend verteilt, vor deren Enden und hinter ihrer Mitte steht je einer. Plato, so wird vermutet, mehr in die Mitte gerückt, zeigt mit einem Stab auf einen im Halbkreis aufgestellten Globus, die Verhandlung scheint Astronomie oder Kosmologie zu betreffen. Die ganze Gruppe ist auf der festen Basis des Hemizykliums mit viel Freiheit und mannichfachem Leben komponiert. Die Sitzung eines Stadtrats sehen wir auf einer Münze der Kaiserzeit, des dritten Jahrhunderts. Es ist der Senat von Alexandria Troas in Kleinasien, auch diese Stadträte sitzen im Halbkreis, einer zentral, die an den Ecken auf Klappstühlen. So fand in den altchristlichen Kirchen der Bischof seinen Platz im Fond der halbrunden Apsis, die Presbyter schlossen sich beiderseits an, mithin bildete der Klerus einen Halbkreis mit dem Bischof in der Mitte. In der christlichen Malerei hat sich der Typus behauptet, er fand seine höchste künstlerische Ausprägung in Rafaels Disputa: im Himmel sitzt der erhöhte Christus, über dessen Glorie sein göttlicher Vater erscheint, er sitzt zwischen Vorläufer und Mutter, im Halbkreis ausgewählter Apostel und anderer heiliger Personen, biblischer und kirchlicher; unten auf der Erde aber bilden Kirchenväter, Päpste und andere geistlichen Standes einen Kreis christlicher Philosophen, deren Dialogos die in den Augenpunkt des Gemäldes gesetzte Hostie auf dem Altar zum Gegenstand hat, also die Messe, den Brennpunkt des katholischen Ritus, den Angelpunkt, auf den gestützt die Kirche die Welt regiert.[1])

Die altchristliche Entwicklungsreihe schließt ab mit einigen späten Bildern, in denen neue Töne anklingen, die bis dahin in den Malereien nicht hervorgetreten waren. Eine größere Komposition in zwei Zonen — es ist eine Decke, in Petrus und Marcellinus — zeigt oben den nimbierten thronenden Christus zwischen Paulus und

[1]) Vasenbild: Mon. dell' instit. IX Taf. 50. — Mosaiken: Petersen u. a, Röm. Mitteil. 1897, 328 Abb. — Münze: v. Sallet, Münzen und Medaillen 1898, 50 Abb.

Petrus, unten steht das nimbierte „Lamm Gottes“ auf dem Berg, dem die vier Paradiesflüsse entströmen, zwischen vier Heiligen, links ein Petrus und Gorgonius, rechts Marcellinus und Tiburtius; die sechs Heiligen adorieren mit der gespreizt offenen Rechten; ihrer jeweiligen Stellung zum Christus entsprechend, strecken Peter und Paul die Hand einfach gegen jenen hin, während die unten Stehenden sie hoch heben, grüßend oder anbetend zum Christus hinauf: der Himmel hat seine Kreise, nicht jedem ist es gegeben, in den innersten Kreis oder den höchsten Himmel zu gelangen (W. 496 Taf. 252). Das Deckenbild wird um 400 angesetzt, in die letzte Zeit, da in den Katakomben noch Bestattungen vorkamen. Waren die sechs Heiligen dort noch in einiger Bewegung gegeben, mit Richtung nach dem ideellen Mittelpunkt, dem Christus, so trat mit dem Ausgang des Altertums die monotone Frontstellung ohne irgend welche Bewegung in alleinige Herrschaft. In einer Malerei des Coem. Hermetis thront der Christus zwischen rein frontal stehenden Heiligen, denen nun auch das Prädikat Heilig beigeschrieben wird (Sanctus Protus, Sanctus Hyacinthus; W. 497 Taf. 260, 1). Endlich eine Malerei in Generosa, mit dem thronenden Christus in Kreuznimbus und vier Heiligen im einfachen Nimbus, jener mit einem Buch, diese mit einer kostbaren Krone auf der verhüllten linken Hand (W. 498 Taf. 262). Die Malerei ist mit Sorgfalt ausgeführt; auf die Darstellung der Gesichter möchten wir aber gerade keine physiognomischen Studien bauen und die monotone leblose Frontstellung beweist, daß die Antike ihren Kreislauf nun wirklich bis zum letzten Punkt durchlaufen hat.

Ikonographisches.

Wir berührten gelegentlich ikonographische Momente. Wir fanden Jesus bald bartlos, bald bärtig gemalt, wir sahen in der späteren Malerei aus der Schar der Apostel den Petrus und den Paulus hervorgehoben und beide voneinander unterschieden. Was nun die angedeutete Entwicklung des Christusbildes betrifft, so beweist ihr Vorhandensein, daß die Christen ein authentisches Porträt ihres Christus nicht besessen haben; es ist keines überliefert worden, sonst hätten die Maler in seiner Darstellung nicht so schwanken können, wie sie es getan haben. Andrerseits erfolgte die Feststellung der Typen des Petrus und Paulus so spät, daß schon hieraus für die Apostel sich die gleiche Folgerung ergibt, nämlich daß irgend welche Porträts von ihnen nicht überliefert waren. Dergleichen lag nicht im Sinne der ersten Christen; es muß ihnen um so ferner gelegen haben, als bei der Blüte der gleichzeitigen Porträtkunst es ein leichtes gewesen wäre, zu Lebzeiten der verehrten Männer, des Jesus und der Apostel, ihre Porträts gestaltet zu bekommen. Bezeichnend ist auch, daß in der römischen Katakombenmalerei nur die in Rom zumeist verehrten Apostel Petrus und Paulus von der Kunst individualisiert wurden, nicht die übrigen, die doch sonst in der Christenheit hohe Verehrung genossen; man sieht, daß erst die Entwicklung des Kultus der „Apostelfürsten“ das Bedürfnis nach ihren Porträts gezeitigt hat, ein Bedürfnis, das die Kunst dann aus ihren eigensten Mitteln zu befriedigen wußte.

In aller Kürze skizzieren wir die Entwicklung des Christusbildes in der Katakombenmalerei. Den Anfang macht ein bartloser Typus mit kurzem Haar. Es ist zu bemerken, daß dieser Typus für den lebenden Jesus immer beibehalten wurde;

der lebende, das ist aber der Wundertäter. Wir sind genötigt hinzuzufügen, er galt als Wundertäter, weil man in ihm den Messias sah, den man sich, nach der Vorstellungsweise der hellenistischen Zeit, nur als Thaumaturgen und zugleich als Gottessohn vorstellen konnte. In der Frühzeit, welche das Bild des wundertuenden Gottessohnes mythologisch, literarisch und bildnerisch erschuf, dachte man ihn noch nicht als Gott. Jener bartlose, kurzhaarige Kopf, das war aber kein Individualtypus, sondern der allgemeine Kopftypus für die Männer in der Katakombenmalerei der ersten Jahrhunderte. Wenn dieser erste Christuskopf kein Porträt, sondern nur ein Kunsttypus war, so machen sich die später auftretenden Christustypen erst recht verdächtig, konstruiert zu sein.[1])

Ein zweiter Christustyp hat reicheres Haar, bis zu lang gelocktem. Dabei blieb das Gesicht zunächst bartlos; dadurch sieht es jugendlich aus. Dieser Typus kam im dritten Jahrhundert auf. Einige Archäologen haben sich durch diesen unbärtig lockigen Typ an griechische Götter, wie Apollon oder Dionysos, erinnert gefühlt und haben dies Christusbild wohl direkt von Apollon oder von Dionysos abgeleitet geglaubt. Das ist ihnen von anderer Seite sehr verdacht worden. Nun, den lockigen Christus braucht man nicht gerade vom Apollon oder vom Dionysos abzuleiten, wenn man schon die Frage aufwerfen dürfte, was an Apollinischem und Dionysischem in dem sehr gehaltreichen und sehr verschieden blickenden literarischen Christusbild stecke. Aber alle die Lockenköpfe der klassischen und hellenistischen Kunst waren doch da, noch viele andere außer den genannten zwei Göttern, in ihnen war der künstlerische Typus des Lockenkopfes geschaffen und wieder mannigfach differenziert worden. In der Reihe dieser Differenzierungen des klassischen Lockenkopfs, die den christlichen Malern natürlich geläufig waren, ist dann auch der lockige Christuskopf entstanden. Auch der Christuskopf unterliegt den Gesetzen der Typik.[2])

Kein neuer Typus, nur eine Variante des zweiten Christusbildes mit reicherem Haarwuchs, dabei aber noch unbärtigem Gesicht, wäre seine Darstellung mit den ernsteren Zügen des gereiften Mannesalters. Wilpert findet diesen Ausdruck in einer seiner Gerichtsszenen ohne Beklagten (Christus säße da wie ein Richter bei Beginn des Termins, unmittelbar ehe die Sache aufgerufen wird) an der besprochenen Decke der Nunziatellakatakombe; er findet die Züge ernst, wie es einem Richter zukomme; das Haar ist ungeteilt in die Stirn gekämmt und fällt in langen Strähnen auf den Rücken (Wilpert 107 Taf. 75. 76, 2). Bei dem ungeteilt in die Stirn fallenden Haar denkt der Archäologe unwillkürlich an das Vorkommen derselben Haartracht in der heidnischen Kunst, an den jugendlichen, in Eleusis gefundenen Kopf, der unter dem Namen Eubuleus geht, mit allerdings stärker quellendem, aber eben in die Stirn fallendem Haar, sowie an die bärtigen Köpfe des Hades und Sarapis; kurz, er erinnert sich, daß in die Stirn fallendes Haar, das einst, in der vorperikleischen Kunst, eine

---

[1]) Christusbilder: Da wir uns hier auf eine Skizze der Entwicklung des Christusbildes in der Katakombenmalerei zu beschränken haben, so verweisen wir auf Kraus, Realencykl. II 15 Jesus Christus; ders., Geschichte I 176. V. Schultze, Katakomben 143. v. Dobschütz, Christusbilder (in v. Gebhardt und Harnacks Text. u. Unt. III) 1899. Wilpert, Malereien 106. 254, 1. Die ältere Literatur findet man bei den erstgenannten Autoren. — Brustbilder (Medaillons, imagines clipeatae): Wilpert 210. 253f. — Erster, bartloser Christustyp: z. B. Wilpert Taf. 19. 45. 46, 2 u. ö.

[2]) Beispiele des zweiten Christustyps mit längerem bis zu lockigem Haar: Wilpert, Malereien 107 Taf 75 = 76, 2. 125 = 76, 1. 148, 2. 164, 1. 170. 177, 1. 181 = 251.

anmutige Mode war, später Unterweltspersonen charakterisierte. Der Christus ist in der Katakombenmalerei, als guter Hirt wie in direkter Darstellung, der Hirt und Herr der Toten; doch wird er mit seiner Herde als in den Himmel erhöht, verklärt und ewig lebend gedacht, kurz, er ist der Unterwelt entrückt und würde nicht mehr als Unterweltsperson zu charakterisieren sein. Es bleibt also die Frage, wie der Katakombenmaler zu dem in die Stirn fallenden Haar des Nunziatellachristus gekommen sei, ob er sich dabei etwas gedacht habe und was. — Als bartloser Mann sei der Christus auch auf dem Gemälde des Cubiculum II in Domitilla, aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, geschildert (Taf. 196); der ernste Gesichtsausdruck erinnere an die fast gleichzeitige Darstellung in San Ponziano (Taf. 225, 2).

Als dritter Typus folgt der bärtige, mit langem Haar, auch er im dritten Jahrhundert auftretend. Der Bart des Christus ist in der Katakombenmalerei immer ungeteilt, zunächst viereckig und kurz geschnitten. Als ältestes Exemplar müßte der Stehende in Gruft III Domitillae gelten, mit offner Rolle in der Linken, die Rechte

Bärtiger Christus.
Coem. Domitillae, Gruft III.

Bärtiger Christus.
Coem. Domitillae, Gruft IV.

geöffnet wie bei Oranten (Wilpert 107 Taf. 40, 2, unsere Abbildung), wenn er sicher der Christus ist. Wie kam es aber, daß die Maler vom bartlosen zum bärtigen Christus übergingen? Wir denken, bei Schöpfung dieses dritten Typus wirkte derselbe Umstand wie bei der ersten, nämlich die Mode. Im dritten Jahrhundert war das Barttragen üblich, und so gab man ihn auch dem Christus. Wilpert findet einen besonderen Anlaß in den Gerichtsdarstellungen. Wir hörten bereits, wie er den gereiften Ernst gewisser noch unbärtiger Christusbilder aus der Richterwürde erklärte; aber wir erinnern uns auch, daß die Richterqualität höchstens in ganz wenigen Bildern ausgedrückt ist und auch da nicht sehr deutlich. Zurückhaltender sprachen wir vom erhöhten Christus. Dieser nahm mit der Steigerung seines Charakters in das Göttliche göttliche Qualitäten an; nun kann man in ihm auch sarapische, auch joviale Elemente entdecken. Wir müssen den bärtigen Christus typologisch in die Reihe der bärtigen Götterköpfe einordnen, und es ist auch berechtigt, seinem Verhältnis etwa zu Zeus oder zu Sarapis, oder auch zu Asklepios nachzufragen.

Die spätere Auffassung des Christusbildes bereitete sich im Laufe des vierten Jahrhunderts vor. Das Medaillon im Deckenzentrum der Gruft IV Domitillae zeigt den Christus in lang auf die Schultern fallenden Locken mit halbkurzem, ungeteiltem

Vollbart, breiter, niedriger Stirn, gerader Nase und geschlossenem Mund. „Die breite Kopfbildung paßt zu den übertrieben robusten Schultern. Trotzdem imponiert der Kopf durch den feierlichen Ernst, der aus ihm spricht“ (Wilpert 108 Taf. 187, 3, unsere Abbildung).

Als den Gipfel der Christusbilder in den Katakomben bezeichnet Wilpert das der Deckenmalerei in Petrus und Marcellinus aus der Zeit um 400. Während andere Köpfe oft merkwürdig breit und gewöhnlich aussehen, interessiert dieses Gesicht durch sein schönes Oval, umrahmt vom reichen, kastanienbraunen Haar und langem, zugespitzem Vollbart. Die Stirn hoch, die Augen mandelförmig, von dunklen Brauen überschattet, die Nase fein, der Mund zum Sprechen geöffnet, das bildet einen majestätischen, äußerst charakteristischen Kopf, dessen Würde noch durch die Purpur-

Paulus.

Petrus.

Coem. Petri et Marcellini.

gewandung gehoben wird: als ob der Maler nicht einen bärtigen Kopf schlechthin, sondern womöglich ein Abbild „des Gottmenschen“ habe schaffen wollen (Wilpert 109 Taf. 253). Am Schlusse dieses Bandes bringen wir die Abbildung eines noch späteren Christuskopfes, aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert, im Kreuznimbus, mit gescheiteltem, aber mehr in den Nacken als auf die Schultern fallendem Haar, wieder kürzerem, aber noch ungeteiltem Bart; besonders charakteristisch sind die großen Augen (Wilpert 109 Taf. 257).

Aus der Zahl der Apostel wurden Petrus und Paulus herausgehoben und individualisiert; damit begann eine neue Entwicklungsreihe, Differenzierung der Apostel, die aber innerhalb der altchristlichen Kunst noch nicht weitergeführt wurde. Ein sitzend Lesender aus dem dritten Jahrhundert wird als Petrus erklärt (Taf. 93. 94), die übrigen Darstellungen, den Petrus und Paulus umfassend, gehören dem vierten. Peter und Paul stehen zu den Seiten einer Seligen im Typus der Orans, oder

zu denen des Christus, in der Regel Petrus zur Rechten der Mittelfigur (links vom Beschauer); nur der Deckenmaler in Petrus und Marcellinus hat ihre Plätze vertauscht. Petrus trägt dichtes Haupthaar und einen kurzgeschnittenen, meist mehr viereckigen Bart, darin ähnlich dem bärtigen Christus in seiner ersten Phase. Paulus dagegen hat eine hohe Stirn und kahlen Schädel, dabei einen langen spitzen Bart; es ist das Oval und der lange spitze Bart des bärtigen Christus in seiner zweiten Phase, nur fehlt ihm das lange Lockenhaar. Paulus sieht unstreitig bedeutender, geistvoller aus, Petrus gewöhnlicher. Diese Typik der „Apostelfürsten" wurde festgehalten. Bei der Konstanz ihrer Darstellungsweise könnte man vermuten, daß es gleichzeitige Porträts von ihnen gegeben habe. Es werden dafür gewisse Bronzeplättchen mit ihren Bildern angeführt; da deren Datierung aber in weiten Grenzen schwankt, so müssen wir sie hier beiseite lassen. Die Autoren, welche von Apostelporträts reden, sind auch erst spät; freilich redet Eusebius von Porträts aus der Lebenszeit des Christus und der zwei Apostel, aber der Abstand vom ersten bis zum vierten Jahrhundert ist doch zu groß, um seiner Angabe Wert beilegen zu können. Hält man sich an die Katakombenmalereien, so wird man zu dem Verdacht gedrängt, die zwei Apostelbilder, mit den Phasen des bärtigen Christus, seien einfach typengeschichtlich entstanden, als Niederschläge der Entwicklungsphasen des bärtigen Männerkopfes. Zuerst kam der Typus mit kürzerem viereckigem Bart: auf dieser Stufe hätte sich der erste bärtige Christus und der Petrus gebildet. Sodann der lange spitze Bart: diesen erhielt der spätere Christus und der Paulus, der aber im scharfen Gegensatz zum langlockigen Christus kahlköpfig gestaltet wurde.[1])

[1]) Apostel: Joh. Ficker, Darstellungen der Apostel in der altchristlichen Kunst 1887 (Seite 33 Literatur). — Peter und Paul: Wilpert 112 Taf. 153, 2. 154, 1 = 179. 182, 1 = 248; 182, 2 = 181, 2. Petrus und Marcellinus: Taf. 254, unsere Abbildung. — Bronzeplättchen: Kraus, Geschichte I 195.

Syntax der figürlichen Typen.

Wir haben die figürlichen Typen studiert und glauben ihre Bedeutung in der Hauptsache erfaßt zu haben, wenn auch einzelnes noch Problem bleibt. Die Typik bildet gleichsam die Formenlehre in der Grammatik der Bildersprache. Nach der Formenlehre käme nun die Syntax, die Lehre von der Zusammenstellung jener Typen im dekorativen Ganzen. Die Dekoration schließt sich den gegebenen Räumen an, der Art der zu verzierenden Wandflächen. Diese aber sind in ihrer Form bestimmt durch die Bestattungsweise: wir unterscheiden Nischengräber (Arkosolien) und Fachgräber (loculi), sowie Kammern mit Decken und Wänden. Danach gliedern wir unsere Syntax der figürlichen Malereien.[1])

Gegenstand der Malereien war die Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben und die Seligkeit durch den Christus und in der bleibenden Gemeinschaft mit ihm, dies alles dargestellt nicht so sehr als bloße, vielleicht ängstlich zweifelnde Hoffnung, sondern als Gewißheit. Daher war der Haupttypus der Selige im Himmel. Dargestellt wurde der in die Seligkeit eingegangene Verstorbene in vollem bürgerlichen Anzug, also in Leibrock und Oberkleid (Tunika und Pallium); und zwar wie die so „Angezogenen" in der Kunst herkömmlich, nur mit der rechten Hand anbetend; die Frau aber in der Tunika oder der Stola, meist mit Kopftuch, sie, weil nicht durch den Mantel gehindert, mit beiden Händen adorierend (der konventionell sogenannte Orantentypus). Männer in der bloßen Tunika erscheinen in der ersten Zeit nur vereinzelt, wie die zwei Seligen beim Mahl und der Noah im Kasten, beide in Domitilla; später wurden sie häufiger, auch sie im Orantenschema gegeben. Die Oranten stellt der Maler wohl auch in die ihnen geöffnete Himmelstür, die Portièren werden für sie auseinandergehalten; ferner zwischen Paradiesesbäume und zwischen andere Selige. Auch fügte er manchmal den erhöhten Christus hinzu, zum Zeichen, daß der Verstorbene durch ihn in den Himmel gekommen sei. In der Spätzeit verwendete man den Typus des Seligen im Mantel nur mehr für die Apostel und andere kirchlich geprüfte und gebuchte „Heilige"; jetzt liebte man, in Rom wenigstens, den Verstorbenen als Seligen etwa zwischen Petrus und Paulus zu stellen.

Eine andere Darstellung der Seligen war die beim Gelage im himmlischen Paradies.

Eine besondere Klasse bildeten die Prototype (oder Protype) der Erlösung aus dem Tod, die biblischen Rettungen, des Noah aus der Sintflut, des Daniel aus der Löwengrube, der drei Jünglinge aus dem glühenden Ofen, des Isaak vom Opfertod, des David aus den Händen des Goliath, des Hiob aus seinen Leiden; dazu die evangelischen Heilungen, des Gichtbrüchigen, des Blinden, des Aussätzigen, der

[1]) In der Literatur, einschließlich Wilperts, ist der Gegenstand gelegentlich wichtiger Einzelfälle berührt, aber noch nicht im ganzen behandelt worden.

Drei Jünglinge. Die Verstorbenen, Mann mit Frau und Sohn. Epiphanie.

Am Arkosolbogen der gute Hirt zwischen vier Jonasszenen.

Coem. Callisti.

Blutflüssigen und die Erweckungen vom Tode, vorzüglich des Lazarus. Wiederum eine andere Klasse umfaßte die sinnbildlichen Darstellungen der Mittel zur Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben. Die alten Christen besaßen zwei Sakramente, die Taufe, welche heilig machen sollte, den Menschen zum Christen, und das Abendmahl, das die Gemeinschaft mit dem Christus verbürgte, mithin, im sepulkral-jenseitigen Gedankenkreis der Katakombenkunst, die jenseitige Gemeinschaft in der Seligkeit. Die Taufe wurde teils in der vorbildlichen Jordantaufe des Jesus vor Augen gestellt, teils, wo ohne Taube, als die rituale Handlung. Das Abendmahl erscheint nie in direkter Darstellung (es gibt keine des Abendmahlsritus), immer nur in sinnbildlicher; das Speisungswunder, schon im Johannisevangelium eucharistisch verstanden, besaß in seinen Broten und Fischen heilige, wunderbar wirkende Speisen, die sich eucharistisch deuten ließen. In gleichem Sinn mochten auch das Weinwunder und der Mannaregen verwendet werden, sowie das johanneische Brot und Wasser des Lebens (Brotvermehrung, Samariterin am Brunnen, Mosesquell).

Die Seligen im Himmel stehen anbetend vor der Herrlichkeit des Herrn, wobei zu fragen ist, ob unter dem Herrn in altbiblischer Weise der Gott gedacht sei, der aber nicht abgebildet wurde, oder aber, wie bei den Christen gewöhnlich, ihr Herr, der Christus, den man in verschiedener Weise darstellte. Beim Typus des guten Hirten, der das Schaf auf den Schultern trägt, ist mehr an den Erlöser aus dem Tod gedacht, der die Verstorbenen in den Himmel bringt; der Hirte, der seine Schafe weidet, meint den Herrn der als Christen Gestorbenen und nun Seligen im Himmel. Der Christus in direkter Darstellung erscheint, abgesehen von den evangelischen Wundern, in der Epiphanie, sodann aber als der erhöhte und verklärte, der nach den literarischen Apokalypsen zur Rechten des Gottes sitzt, in den Malereien, den Zenithbildern, dagegen an dessen Stelle getreten zu sein scheint. Die Apostel umgeben ihn, gleichfalls apokalyptischen Vorstellungen gemäß, im Halbkreis.

In den vielen Bildern sind wenige Gedanken ausgedrückt, ein jeder durch viele Typen. Daraus folgt, daß eine große Mannigfaltigkeit in der Anordnung möglich war, scheinbar unendliche Variationen boten sich ohne feste Regel. Einige Bildtypen treten als herrschend aus der Reihe, sie nehmen gern Zentralstellen ein, allerdings selbst wieder in willkürlichem Wechsel untereinander.

Verzierung der Wandgräber.

Unter den Wandgräbern nehmen nach dem Alter des Typus und nach seinem höheren Rang die Nischengräber (Arkosolien) die erste Stelle ein. Ihr komplizierter Bau stellte dem Maler mannigfaltige Flächen zur Verfügung, die halbkreisförmige Rückwand der Nische (Lünette), ferner die Untersicht des Bogens über dem Trog mit ihren drei Teilen, den zwei ansteigenden Laibungen und dem im Zenith schwebenden Scheitelfeld, endlich die Frontwand rings um die Nischenöffnung, wiederum sich gliedernd in den Sockel (die Trogfront) und die Oberwand (die Umgebung des Nischenbogens). Hauptbildfeld ist der Regel nach die Lünette, an der Untersicht des Bogens nimmt das Scheitelfeld im Zenith über dem Trog eine bedeutsame Stelle ein; die Ausdehnung der Malerei auf die Frontwand ist seltener. In die Lünette fügt sich gut das Gelag, wegen der Halbkreisform des Sigma (Taf. 57. 184); auch sonst werden

hier gern die Verstorbenen in der Seligkeit gemalt, unmittelbar über dem Trog (z. B. Taf. 117, 1 oder in unserer Abbildung Seite 286); dafür tritt dann auch der Seligkeitstyp „Jonas unter der Laube ruhend“ ein; seltener findet sich hier der gute Hirte, in späteren Bildern aber erscheint da nicht ungern und gut in den Rahmen sich fügend, der erhöhte Christus, zwischen den Aposteln oder anderen Seligen sitzend (Taf. 148. 205). Im Bogenscheitel steht vorzugsweise gern der gute Hirt, in Taf. 117, 2 ist der ganze Bogen mit einer ausführlichen Hirtenmalerei ausgefüllt, in der Mitte der Hirt zwischen Schafen und Bäumen, an den Laibungen je ein Schäferhund. Die reichste Frontmalerei besitzt das Arkosol der Cinque santi, mit den fünf Oranten im Paradiespark und den aus Wasserbecken nippenden Tauben am Sockel (unsere Farbtafel IV).

Wir wollen nun einige Arkosolien betrachten, zunächst nur innen bemalte. In der Lünette eines Nischengrabes aus dem dritten Jahrhundert sehen wir die sog. Hochzeit zu Kana, typologisch betrachtet ein Seligenmahl, nämlich das Hochzeitsmahl des himmlischen Bräutigams, dem das Weinwunder aus der johanneischen Hochzeit zu Kana hinzugefügt ist; in der anstoßenden Laibung das Wasser des Lebens unter dem Typus der Mosesquelle, gegenüber das andere Wasserbild, die Taufe, im Scheitel die Verstorbene als Orans (Taf. 57). Die übrigen Malereien, die wir hier besprechen, gehören dem vierten Jahrhundert. In der Abbildung S. 286 zeigt die Lünette die Seligen, eine Familie, Vater, Mutter und Sohn, die Laibung links die babylonischen Jünglinge, die rechts die Epiphanie, der Scheitel den guten Hirten zwischen vier Jonasszenen. In einer Lünette sitzt der erhöhte Christus im Halbkreis der zwölf, unter der den Bogen füllenden Weinlaube mit Putten (Taf. 148). Die Grabnische des Marcus und Marcellianus ist sehr tief und überhöht, mit senkrechten Wänden unterhalb des Bogens; im Fond sind die hier Bestatteten gemalt, erhalten aber nur die untersten Teile von drei Figuren, zwischen zwei Männern stand eine kleiner gezeichnete Frau; an den Wölbungen des Bogens steigt je ein Seliger die Himmelsleiter hinan (?), aus dem Bogenscheitel schaut ein Christuskopf herab; an den Wänden sieht man rechts Moses vor dem Angesicht des Herrn und die Rettung Isaaks vom Tod, links Wasser und Brot des Lebens in den Typen des Mosesquells und des Brotwunders (Taf. 214—216). Im Arkosol der cripta delle pecorelle hat der Maler die Motive eigentümlich miteinander verschränkt. In der Lünette steht der gute Hirt in Landschaft zwischen sechs zerstreut angebrachten Schafen; auf die Laibungen ist Wasser und Brot des Lebens verteilt, rechts schlägt Moses den Quell aus dem Felsen, ein Israelit fängt das Wasser mit den Händen auf, links vollführt der Christus den Brotzauber, zwei Christen, Selige, empfangen Brote (die Arme des einen sind mit dem größten Teil des Christus zerstört; wenn er wirklich Fische hielt, so hat er sie vom Christus eben auch empfangen). Nun hat der Maler den Felsenquell noch zweimal in die Landschaft der Lünette gesetzt, zwischen die Schafe, mit je einem Wasser fangenden Israeliten; überdies hat er in die rechte Laibung, die noch Raum bot, den „Moses vor dem Angesicht des Herrn“ eingeschoben; er ist in der älteren Weise bartlos, der andere Moses mit dem Felsenquell dagegen bärtig, nach der späteren Weise (Wilpert 279. 300. 453 Taf. 236—238). Das Arkosol des Hypogäums an der Via Latina vereinigt viele Typen in mehreren Zonen. Über dem Trog, in der Mitte Selige, ein Gelage von anscheinend zwölf Personen, rechts den Brot- oder Weinzauber, links eine Orans; in der oberen Zone der gute Hirt unter Bäumen. An den Seiten sind Rettungstypen verteilt, unten Jonasszenen, oben links eine Heilung, rechts Noah im Kasten und weiter oben noch Daniel. Von den

zwischen den Mittel- und den Randbildern auf Pflanzenstengeln wachsenden mystischen Gefäßen war früher die Rede (Wilpert 538 Taf. 265—267).

Nun noch einige Nischengräber mit Frontmalereien. Sauber und nicht ohne Plan ist die Verzierung des Arkosols der Zosimiane in Cyriaka. Die Laibungen sind mit der Lünette innerlich verbunden; an den Laibungen steht je eine Orans, man hat ihr sinnvoll den erhöhten Christus hinzugefügt; dieser ist wiederholt im Fond, zwischen zwei gleichfalls sitzenden Seligen oder Aposteln. Im Zenith dann der gute Hirt; an der Front in der Mitte über dem Bogenscheitel der Seligentyp „Jonas in der Laube ruhend", rechts und links die zwei Mosesbilder, Moses vor Gott und der Felsenquell, unterhalb in den Zwickeln je eine Taube (Taf. 205). In derselben Katakombe findet sich wiederholt die Parabel von den klugen Jungfrauen verwendet, jedesmal in einer Lünette. Einmal steht die Selige in der Mitte, als Orans, rechts von ihr nahen die klugen Jungfrauen, die also zum Hochzeitsmahl des himmlischen Bräutigams zugelassen werden, links von der Orans ist das Mahl selbst dargestellt (Garrucci, Storia II Taf. 64, 2. Wilpert 427). Das andere Mal steht der himmlische Bräutigam selbst in der Mitte, vor und im Rahmen des rundbogig gezeichneten Himmelstores, von der einen Seite nahen sich die klugen Jungfrauen, von der anderen die törichten; dazu kommt hier nun noch ein synonymes Sockelbild, die Verstorbene erscheint in der von zwei Seligen geöffneten Himmelsportiere. Die Bogenbilder übergehen wir, der erhaltene Frontzwickel zeigt statt der Epiphanie wegen Raummangels nur einen auf den Stern zeigenden Magier (Wilpert 428, Taf. 241 f.).

Die Verzierung der Fachgräber hält sich im allgemeinen in engeren Grenzen. Es handelt sich meist nur um niedrige Friese, wie sie über und zwischen den übereinander angeordneten Gefachen übrig bleiben; bisweilen aber wird eine solche Grabergruppe, die einer Familie gehört zu haben scheint, durch eine gemeinsame Frontmalerei in einheitlichem Rahmen auch dekorativ zusammengefaßt. Die älteren und besseren Dekorationen begnügen sich mit nur einem sinnigen Motiv, spätere schütten eine ganze Bilderfibel mit wenig Kunst und viel Behagen aus. Am Grab, das ein Januarius seiner Gattin machen ließ, ist im unteren Fries ein Schrifttäfelchen mit der Widmung gemalt; beiderseits steht ein weidendes Schaf neben einer Orans (Wilpert Taf. 116, 2; gegen 300). Ein andermal sehen wir unter dem Fachgrab, als Sockelmalerei, den Gitterzaun, oberhalb aber, statt des Paradiesesparks, eine Landschaft mit abschließendem Gebirg, darin sitzt der gute Hirt inmitten seiner Herde (Taf. 121; bald nach 300). Die folgenden Malereien, des vierten Jahrhunderts, geben alle zuviel. Rechts am Grab eine Orans; im Fries ein weidender Hirt, Lazarus' Erweckung, der Mosesquell, Hiob von seiner Frau gespeist; im nächst tieferen Fries, wieder rechts, zwei Oranten, im übrigen Fries anscheinend die Epiphanie (Taf. 147). Zweimal die Verstorbene als Orans, mit Namensbeischrift Grata, dazwischen die drei Jünglinge im glühenden Ofen und Daniel, links noch Lazarus (Taf. 62, 1). Eine durch gemeinsame Frontmalerei zusammengefaßte Fachgrabergruppe ist mit zwei Friesen und einigen Nebenbildern geschmückt: oben rechts drei Oranten (eine Mutter zwischen zwei Kindern), links sehen wir die Typen der Erlösungsmittel Mosesquell und Brotwunder nebst der Epiphanie des Erlösers, am Rand und im unteren Fries eine Anzahl Rettungswunder als Erlösungstypen, Noah, Lazarus, Daniel, Tobias, der Gichtbrüchige, ein nackter Gelagerter in der Ecke gilt nicht als Jonas, sondern als Tigris (Taf. 212). Links vom Grab eine Taube auf einem Zweig sitzend, rechts eine fliegende Taube mit

Zweig in den Krallen; im Fries über dem Grab, rechts Orans zwischen Paradiesesbäumen und Seligen, links Daniel, Mosesquell, Lazarus (Taf. 219).

Die Malerei über einem Fachgrab (in Priscilla, späteres drittes Jahrhundert, an der Wandlünette unter der Wölbung) macht besondere Schwierigkeiten. In der Mitte steht die Verstorbene, nun Selige, als reichgekleidete Orans mit Schleier. Auf jeder Seite ist eine Nebengruppe hinzugefügt, zu näherer Bestimmung der Zentralfigur. Rechts die Epiphanie des Erlösers aus dem Tod, das Christkind auf dem Schoß der Mutter; es ist noch nackt und spielend gezeichnet, wenn die Gruppe auch nicht mehr ganz so lebendig anmutet wie die ihres Orts besprochene früheste Epiphanie auch in Priscilla. Die Szene links von der zentralen Orans also macht der Erklärung Schwierigkeit. Nach der ganzen Art der Katakombenmalerei wird man in erster Linie versuchen, eine Szene im Himmel zu erkennen, wie wir dergleichen in verschiedenen Ausführungsweisen sahen. Die Hauptperson, ein Mädchen, ist, typologisch betrachtet, nicht gerade eine Orans, aber vom Orantentypus abgeleitet; man hat ihr eine offene Schriftrolle in die Hände gegeben, ohne aber Kopfstellung und Blickrichtung dem neuen Motiv anzupassen. Halb hinter ihr steht eine irgendwie sekundierende Gestalt; so halb hinter der Hauptperson sahen wir Alcestis bei Vibia, Petronilla bei Veneranda. Hier aber ist es ein bartloser Mann, den wir in diesem Falle vielleicht auch als Jüngling aufzufassen haben; er trägt über die Hände gehängt ein weißes Stück Zeug, mit zwei Vertikalstreifen und gezackter Borte. Wilpert verstand es früher als Tunika, jetzt zieht er einen Schleier vor; der aber müßte quergestreift sein, ist jedenfalls ganz verschieden vom Schleier unserer zentralen Orans. Links von dem Mädchen mit der Schriftrolle, noch etwas weiter zurück, sitzt ihr zugewandt ein Bärtiger und streckt die Rechte vor, zeigend, wie es scheint. Nun könnte man etwa denken, der Sitzende sei der erhöhte Christus, wie wir ihn auf mehreren Bildern einem Oranten, das will sagen einem Seligen im Himmel, hinzugefügt sahen (Taf. 206 und im sog. Gericht in Hermes); der Jüngling mit dem weißen Zeug könnte ein Engel sein, welcher der in den Himmel Eintretenden das lichtweiße Gewand der Verklärten bringe; oder wenn er, seiner Tracht wegen, kein Engel sei, dann vielleicht ein Seliger, wie wir nicht Engel, sondern Selige die Himmelsportiere öffnen sahen. Aber der Bärtige soll ein Greis sein, und er trage über der weißen Tunika eine Pänula, während der Christus wohl bärtig, aber so wenig wie Juppiter als Greis gemalt wird und immer das Pallium trägt. Andere versuchten in der Szene die Konsekration einer gottgeweihten Jungfrau zu erkennen oder eine Eheschließung oder endlich Unterricht. Das etwas trübe Kapitel von den gottgeweihten Jungfrauen zunächst im Altertum, bei Heiden, Juden und Christen, lassen wir gern beiseite. Wenn das Bild die Einkleidung einer solchen Jungfrau darstellen sollte, so wäre es in der Tat ein für die Kultusaltertümer besonders wertvolles Denkmal. Die Meinung ist, der bärtige Greis sei der Bischof, der auf der Kathedra sitzend die Ansprache hält; das Mädchen stehe bereit, von der Schriftrolle die Formel des Keuschheitsgelübdes abzulesen, ihr zur Seite stehe der Diakon mit dem für sie bestimmten Schleier. Anf der Kathedra sitzend kann der Bischof allerdings nur die Ansprache halten, eine eigentliche Konsekration, oder der Moment der Konsekration selbst wäre nicht dargestellt (es ist übrigens nicht richtig, daß der Bischof alle liturgischen Handlungen auf der Kathedra sitzend vornehme; wenn er persönlich die Messe liest und die Kommunion austeilt, wenn er tauft oder firmt oder traut oder ein Totenamt hält,

so steht er). Eine Eheschließung pflegt anders komponiert zu sein, stets stehen die Brautleute auf gleicher Linie sich gegenüber. Zu einer Schulszene sind einige Elemente vorhanden, doch stimmt dazu weder der Jüngling mit dem weißen Stück Zeug, noch die typologische Ableitung der Hauptfigur von der Orans.[1])

Verzierung der Kammern.[2])

Den Schematismus der Decken besprachen wir oben. Wir unterschieden Kappen- und Zwickelfelder, je vier im Wechsel, und das zentrale Scheitelfeld, im Zenith der Gruft. Als figürliche Embleme fanden wir vor allem Selige, Männer ursprünglich im Pallium, Frauen als sog. Oranten, meist in die Zwickel gestellt, auf Blumen stehend und so in den Himmel gleichsam hineinwachsend, zu dem im Scheitelfeld und Zenith dargestellten guten Hirten, an dessen Stelle später die direkte Darstellung des erhöhten Christus trat (Selige bei Wilpert Taf. 25 = unsere Farbtafel III, Hirt bei Wilpert Taf. 9. 17. 35. 38, Christus Taf. 165. 168). Ausnahmsweise tritt auch ein anderes beliebtes Bild in das Scheitelfeld, Noah oder Daniel (Taf. 56. 104). Die breiteren Kappenfelder eigneten sich mehr für Handlungsbilder, wie die schmäleren Eckfelder mehr für ruhig stehende Einzelfiguren. Unter den vier Kappenfeldern kommt einem eine Vorzugsstellung zu, demjenigen zu Füßen der Zentralfigur im Scheitel und zugleich gegenüber dem Eingang, so daß der erste Blick des Eintretenden darauffällt. Wenn auch im allgemeinen die Typen, hier die Rettungstypen, als Synonyme wie im Kaleidoskop in zufälligem Wechsel erscheinen, so taucht doch immer einmal der Versuch einer planvollen Anordnung auf. Der wichtigste ist der mit dem Jonaszyklus, der eben deshalb auf vier Bilder gebracht wurde, um mit ihm die je vier Kappenfelder einer Decke zyklisch zu füllen. Dabei nun wurde gern der Jonas unter der Laube, der Seligkeitstyp, in das Vorzugsfeld über der Fondwand gesetzt (Taf. 61. 130 mit der Blutflüssigen statt des vierten Jonasbildes). Ein Versuch verwandter Art in engeren Grenzen ist es, wenn die zwei Mosesbilder sich gegenübergestellt werden (Taf. 168). Irgend welche feste Regeln befolgt zu finden darf man nicht erwarten.

Die frühere zentrierte Anordnung wurde zuletzt aufgegeben, die Komposition baut sich auf einer Richtungsachse auf, in zwei Zonen. Wir meinen die Decke in Petrus und Marcellinus mit dem „Lamm Gottes“ auf dem Paradiesesberg, dem die Flüsse entströmen, zwischen vier Heiligen; diese adorieren mit erhobener Hand den im oberen Himmel zwischen den gleichfalls adorierenden Apostelfürsten thronenden Christus (Wilpert Taf. 252).[3])

Da die Plafonds vorweg gemalt werden mußten, so pflegen sie eine in sich abgeschlossene Malerei zu tragen. Wurden die Wände der Gruft auch einheitlich ausgeschmückt, so findet nur vereinzelt eine Wechselbeziehung zwischen Decken- und Wandmalerei statt. Eine einheitliche Wandmalerei zeigt die heidnische Gruft bei

[1]) V. Schultze, Archäol. Studien 1880, 182 (Unterrichtsszene). Mitius, Familienbild (in Fickers Archäol. Studien I) 1895 (Eheschließung); de Waal, Röm. Quartalschr. 1898, 93 findet ein Familienbild aus dem wirklichen Leben sehr plausibel. Wilpert, Gottgeweihte Jungfrauen 1892, 52; Malereien 203 § 63 Taf. 79—81.

[2]) Wilpert, Malereien 150 Die hervorragendsten Bildercyklen des 2. 3. und 4 Jahrhunderts.

[3]) Decken: oben Seite 153.

Prätextat, des Vincentius und der Vibia, zunächst einen dreigliedrigen Bilderzyklus, der sich auf Vibia bezieht. Das erste Bild schildert den Tod der Vibia als eine Art Brautraub, sie wird von Pluto entführt wie Proserpina. Im zweiten Bild führt der Götterbote und Seelenführer sie vor das Gericht der Unterirdischen, Alcestis begleitet sie als Fürsprecherin. Wir sahen das dritte Bild mit ihrer Einführung in die Gefilde der Seligen und wie sie am Gelage der Seligen teilnimmt. Vincentius hat die Gruft gelegentlich des Todes seiner Gattin angelegt, um selbst dereinst in ihr seine Ruhe zu finden; daher ließ er sich in einem vierten Bilde verewigen, im Höhepunkt seines Daseins, beim Mahl im Kollegium der „sieben frommen Priester" des Sabazios; das war ein mystischer Kult, einer von denen, welche die Jenseitshoffnung pflegten.[1])

Wir heben einige christliche Kammern hervor, welche die Aufmerksamkeit besonders auf sich gezogen haben und um deren Erklärung manche Kämpfe ausgefochten worden sind. Um so nötiger ist es, alle etwa mitgebrachten Vorurteile beiseite zu setzen und mit größter Zurückhaltung in die Interpretation einzutreten.

Die Cappella greca in Priscilla, eine Doppelkammer, durch Wegnahme der Trennungswand zu einem oblongen Raum verbunden, immerhin durch einen stehengelassenen Gurtbogen in zwei Abteilungen geschieden. Die großenteils zerstörte Decke der ersten Abteilung war in den Ecken (Zwickeln) mit Köpfen der vier Jahreszeiten geschmückt, in den Kappenfeldern standen Vasen, an deren eine ein Thyrsus gelehnt war; nur in einem der seitlichen Kappenfelder (rechts) fand sich statt dessen ein figürliches Bild, der Gichtbrüchige. So die Ergänzung Wilperts; ihr auffallender Mangel an Gleichgewicht hat keine Analogie. Ebensowenig hat die Einordnung der Taufszene in das Scheitelfeld Analogien in der römischen Katakombenmalerei; auf Grund eines kleinen Bruchstückes Stuck, an dem Wasser gemalt sei, wird diese Anordnung für unsere Decke vorgeschlagen. Am Gurtbogen der Türwand ist das Wasser des Lebens gemalt im Typus des Mosesquells, links der Tür ein Zeigender, rechts der glühende Ofen; im oberen Teil der Längswände sieht man die sog. Susannaszenen, am trennenden Gurtbogen die Epiphanie des Erlösers aus dem Tod. An der Decke der zweiten Abteilung war eine Weinlaube gemalt, in den vier Ecken Selige, abwechselnd in Mantel und in Tunika (Oranten); am Gurtbogen und über den zwei seitlichen Grabnischen Erlösungsbilder, Lazarus' Erweckung, Isaaks Rettung, Daniel in der Löwengrube (daneben noch Noah), im Fond aber, über der Mittelnische, das Seligenmahl (Wilpert, Fractio panis; Malereien Taf. 13—16).

Die „Passionskrypta" in Prätextat trug an den beiden Längswänden je vier Bilder; an der linken Wand sind noch drei erhalten: unten die Samariterin am Jakobsbrunnen, oben die Erweckung des Lazarus, links das auf die Dornenkrönung gedeutete Bild, das vierte ist zerstört, wie auch drei Bilder der rechten Wand verloren sind, erhalten ist da nur das untere, die Heilung der Blutflüssigen. Die immerhin nicht ganz sichere Deutung jenes einen Bildes auf die Dornenkrönung hat der Kammer den konventionellen Namen Passionskrypta verschafft. Wilpert sucht die Sujets der zerstörten vier Bilder zu erschließen und gelangt auf diesem Wege zu einem christologischen Zyklus: gegenüber der Verspottung setzt er die Richtszene „Christus vor Pilatus" an, es könne „keinem Zweifel unterliegen, daß sie hier auch wirklich, in einer

[1]) Vincentiusgruft: Garrucci, Storia VI Taf. 493. Maaß, Orpheus 219. Wilpert 144. 392. 506 Taf. 132. 133.

den Sarkophagreliefs ähnlichen Form, abgebildet war." Uns ist es zu gewagt, von den Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts zurückzuschließen auf Wandmalereien des zweiten, vollends wo Passionsszenen ihr sonst ganz fehlen, auch die Dornenkrönung bleibt problematisch. Ebensowenig können wir die christologische Auffassung des Lazarus und der Samariterin uns zu eigen machen; in der Auferweckung zeige sich Christus als Überwinder des Todes, also als Gott, der Samariterin gebe er sich als den Messias zu erkennen. Uns bedeutet jenes Bild die Erlösung aus dem Tod, dieses das Wasser des Lebens. Daß an der rechten Wand Jesaias oder die Magier mit dem Stern und Huldigung der Magier gestanden haben sollen, diese Vermutungen sind eben dem Wunsche entsprungen, hier einen christologischen Zyklus zu konstruieren (Malereien 226 Taf. 18—20).

Die „Sakramentskapellen" A^1 bis A^6 im Coem. Callisti, sechs Kammern an einem Gang nebeneinander gelegen; A^1 bis A^3 wurden zuerst angelegt, etwas später A^4 bis A^6, nach Wilpert alle noch im zweiten Jahrhundert. Sakramentskapellen nannte man sie, weil man ihre Malereien als Darstellungen der Sakramente verstehen zu sollen glaubte; allerdings ließen sich die jetzt sieben römischkatholischen Sakramente nicht alle nachweisen, immerhin glaubte man drei teils in direkter, teils in symbolischer Darstellung vorzufinden, Taufe, Abendmahl und Buße. Dabei konnte man auch dies sich nicht verhehlen, daß nicht alle Malereien in der Darstellung von Sakramenten aufgingen, sondern daß noch ein mehr oder minder erheblicher Rest anders zu erklärender Bilder übrig blieb. An die ganze Deutung haben sich Verhandlungen angeknüpft, die zu dem Ergebnis führten, daß das dritte Sakrament, die Buße, von den römischen Archäologen selbst aufgegeben worden ist. Die Buße sollte im Typus des Gichtbrüchigen dargestellt sein, mit Beziehung auf die in seiner Geschichte gesprochenen Worte: „Dir sind deine Sünden vergeben", oder, wie es bei Johannes heißt, „Sündige hinfort nicht mehr"; aber von Buße ist bei der Geschichte gerade in den Evangelien keine Rede. Das Bild aber haben wir als Typus der Erlösung aus dem Tode verstehen gelernt. Nach alledem dürfte korrekterweise gar nicht mehr von Sakramentskapellen gesprochen werden; doch wird man den Namen konventionell im Gebrauch behalten.

Es blieben nun noch die zwei Sakramente Taufe und Abendmahl übrig, die zwei einzigen, welche das christliche Altertum kannte, die Taufe als Mittel zur Heiligkeit und das Abendmahl als Mittel zur Seligkeit, in der Gemeinschaft mit dem Christus; sie konnten sich den Katakombenmalern zur Darstellung wohl empfehlen. Tatsächlich findet sich in unsern Kammern die Taufe unzweideutig gemalt. Nicht ganz so klar liegt die Sache für die Eucharistie. Direkt ist sie in der Katakombenmalerei nirgends dargestellt, höchstens indirekt (davon sprachen wir), wie andere Bilder als Symbole der Taufe gedeutet werden. Bei der fließenden Art sowohl der christlichen Vorstellungen wie der antiken Allegorie bleibt da vieles fragwürdig; vollends fragwürdig werden dergleichen Deutungen, wo der Wunsch Vater des Gedankens ist.

Leider ist viel von den Malereien zerstört, diejenigen von A^1 sind völlig zugrunde gegangen. Von den beiden anderen Kammern der älteren Serie zeigt A^3 am ehesten etwas wie planvolle Anordnung der Bilder, während eine solche in A^2 vermißt wird. Wir wissen nicht, welche Kammer früher entworfen wurde; es bleibt uns die Antwort auf die Frage versagt, ob die Maler aus anfänglicher Planlosigkeit sich zu

der durchdachten Disposition in A^3 heraufgearbeitet haben, oder ob A^2 als willkürliche Änderung und Zerrüttung des in A^3 korrekt zur Ausführung gebrachten Grundplanes angesehen werden muß. Was uns hier interessiert, das ist die andere Frage, wie weit überhaupt, nach dem Zeugnis unserer Kammern, die Katakombenmaler es in planvoller Anlage gebracht haben; daher halten wir uns an die Gruft A^3 (übrigens dieselbe, auf welche de Rossi seine Theorie von den Sakramentskapellen vorzugsweise gebaut hatte).

Die Decke zeigt das lineare Laubensystem und zwar mit „übernommenen Emblemen", Vasen, Vögeln usf., im Scheitelfeld den guten Hirten. In den drei geschlossenen Wänden sind je zwei Fachgräber, so daß zwischen, unter und über ihnen nur niedrige Friese zur Dekoration offenstehen. Der oberste Fries der drei Wände ist zyklisch verziert, mit den drei Jonasbildern: links und rechts die zwei Seeszenen, wie der Prophet aus dem Schiff geworfen und nachher vom Seetier wieder ans Land gespien wird; an der Mittelwand der Seligkeitstypus Jonas unter der Laube ruhend. Sodann der Mittelfries; man hat dabei zu bemerken, daß hier an jeder Wand das Mittelstück des Frieses von einer besonderen Rahmenlinie umzogen ist. An der linken Wand hat der Maler als Mittelstück Jesus' Taufe im Jordan gemalt; aus demselben Wasser, in dem der Täufling steht, zieht der Angler einen Fisch; außerhalb der Rahmenlinie steht rechts der Gichtbrüchige, die Figur links ist zerstört, es mag, wie Wilpert annimmt, Lazarus gewesen sein. Der Mittelfries an der rechten Wand ist zerstört; hervorragende Bedeutung aber besitzt derjenige der Fondwand, dem Eingang gegenüber; um ihn dreht sich auch der meiste Streit. Man sieht da einen Mann im Mantel, der mit der Hand nach den Speisen auf der Platte eines Dreibeins greift, es sind die typischen heiligen Speisen Brot uud Fisch; an der anderen Seite des Tischchens steht eine Orans. Dann folgt in besonderem Rahmen ein Gelage von sieben Personen, ein Gelage am Boden mit ein paar Schüsseln im Halbrund, vorn stehen die Brotkörbe aus dem Speisungswunder, ihrer acht. Sodann rechts vom Mittelstück zwei kleinere Oranten, mindestens der eine ein Knabe, dazu ein Schaf und ein Baum nebst einem Bündel Holzscheite (unsere Abbildung des Mittelstreifs der Fondwand oben Seite 198).

De Rossi wollte in dem Mann im Pallium, der nach den mystischen Speisen greift, einen konsekrierenden Priester sehen, mithin in der ganzen Szene das römische Meßopfer, die Orantin daneben sei die römische Kirche. Wilpert dagegen erklärt den Palliatus für Jesus, der das Speisungswunder, die Brot- und Fischvermehrung, verrichte, diese aber als Symbol der eucharistischen Konsekration, daher unter Aufnahme des Altartisches in das Bild; die Orantin aber sei eine Selige. Die Brotvermehrung pflegt anders dargestellt zu werden, da berührt Jesus mit der Wünschelrute die bereits voll gezeichneten Körbe; die Fischvermehrung wurde in den Katakomben überhaupt nicht gemalt. Typologisch betrachtet erscheint der Mann als einer der Seligen im Mantel, mit der Modifikation, daß man ihm jenes aus den Seligenmahlen sattsam bekannte Speisentischchen beigegeben hat; der Maler hat Typus an Typus gereiht, wie man Letter an Letter reiht, oder besser, er hat dem Seligen das Tischchen als nähere Bestimmung hinzugefügt, der Selige ist nun nicht als anbetend geschildert, sondern als teilnehmend am himmlischen Mahle. Die Umbiegung des Typus ist ein wenig ungeschickt ausgefallen, wie die rechte Hand des Seligen, der doch in Vorderansicht steht, vor seinem Leibe vorbeigreift nach dem auf seiner anderen Seite stehenden Tischchen. Die Orantin hat Wilpert richtig als Selige erklärt, nur wissen wir, daß

sie nicht betend (bittend), sondern anbetend steht. Mit dieser Gruppe, es ist Mann und Frau, verbinden sich ungezwungen die zwei abgestuft kleineren Oranten rechts vom Mittelstück, es sind die Söhne des Paares; hinzugefügt zu näherer Bestimmung sind hier die geläufigen Paradiesestypen Schaf und Baum. Das dann noch folgende Bündel Holzscheite hat Anlaß gegeben, die zwei Knaben auf Isaak und Abraham zu deuten, hier als Symbol des Kreuzesopfers. Aber sie werden doch nie adorierend gezeichnet. Vielmehr ist auch dies Bündel nur eine jener Abbreviaturen komplizierterer Typen, denen wir so oft begegneten, auch dies nur eine Letter, den Oranten hinzugefügt, um zu sagen, daß sie aus dem Tod erlöst seien wie Isaak aus seiner Todesnot.

Das Gelage im Mittelstück erklärt Wilpert für die Speisung der Tausende als Symbol der Kommunion; wir haben im Kapitel über die Mahlbilder den Typus zur Genüge besprochen. Wohl stammen die vollen Brotkörbe aus dem Speisungsmythus, aber das Gelage ist ein Mahl der Seligen, hier eingeschoben in die Reihe der Oranten, um durch das vollständige Gelage am Boden noch runder auszusprechen, was durch das Tischchen nebenan nur erst angedeutet war, daß die hier bestattete Familie nun nicht bloß anbetend vor dem Angesicht ihres Herrn stehe, sondern auch an seinem himmlischen Mahle teilhabe. Und wegen dieser seiner hervorragenden Bedeutung ist das Bild an den Ehrenplatz in der Mitte der Fondwand gestellt, der Tür gegenüber.

Endlich an der Eingangswand, links von der Tür: eine wasserschöpfende Gestalt, sowie etwas höher und seitwärts geschoben ein sitzend Lesender im Mantel; beide zusammen werden als die Samariterin am Brunnen und Christus erklärt. Rechts von der Tür: das Quellwunder des Moses. Also zweimal Wasser des Lebens.[1])

In der gleichzeitig entstandenen Kammer A^2 finden wir die gleiche Raumdisposition und großenteils dieselben Bilder, nur etwas anders verteilt, zum Teil auch etwas umgebildet. Man empfängt hier doch überwiegend den Eindruck des Sekundären. Das Gelage der Seligen hat mit der Taufe den Platz gewechselt, es steht nun an der linken Wand, mit dem Angler und dem eben dorthin versetzten Quellwunder vom selben Rahmen umfaßt, daher beengt und kaum skizziert. Das Quellwunder, als Bild für das Wasser des Lebens, paßt gut zum Gelage, besser als der Angler. Die Taufe, nun in der zentralen Stelle an der Fondwand, ist hier, ohne Taube, die rituale. Die Jonasszenen wurden aus dem oberen Fries in die Kappenfelder der Decke verpflanzt; dabei mußte sich der Seligkeitstyp „Jonas unter der Laube ruhend“ aus der Vorzugsstelle über der Fondwand an die Seite schieben lassen, um einer sinnvollen Letterngruppe Platz zu machen, dem Dreibein mit Fisch und Brot zwischen den hier sieben vollen Brotkörben. Das Dreibein gehörte schon im frühesten Exemplar in

[1]) Sakramentskapellen: Um das Ensemble vollständig und richtig vor Augen zu haben, muß man auf de Rossi, Roma sott. II zurückgehen, Tafel CD gibt Übersichten in Skizze. — A^3: Roma sott. II Taf. CD oben die Übersicht, Taf. 16. 17 die Wände, 18, 1 die Decke. Dazu Wilpert, Malereien der Sakramentskapellen 1897; Mal. d. Kat. Seite 289 Taf. 26, 2. 3. 27, 3. 29, 2. 41, 1—3. — Eine zufällige, rein formale und nicht einmal ganz genaue Typverwandtschaft besteht zwischen dem Palliatus, wie er nach den Speisen auf der Dreibeinplatte greift, und dem Epikur an dem in das zweite vorchristliche Jahrhundert gesetzten Gerippebecher von Boscoreale; der Epikur greift in die Schüssel auf eben solchem Dreibein, oder er wärmt sich die Hand über dem Kohlenbecken (Michaelis, Preuß. Jahrb. 1896, 17. Winter, Arch. Anzeiger 1896, 81).

Domitilla zum Seligenmahl, die Körbe sahen wir typisch mit dem Seligengelage verbunden, also deutet die Letterngruppe „Dreibein und Körbe“ abermals, und zwar zwiefach, das Seligenmahl an. War das Gelagbild selbst auch von der Fondwand verdrängt, so fand die Idee doch im Fond der Gruft bedeutsamen Ausdruck.

Vom Jonaszyklus ist immerhin noch ein Nachklang an der Oberwand, und zwar im Fond der Gruft, übrig geblieben, ein Derivat von der Szene, wie Jonas aus dem Schiff geworfen wird. Ein Schiff im Sturm, eine Sturzsee geht über das Vorderteil, ein Mann ist über Bord; einer aber steht im Schiff, ein Orans, und aus dem Himmel neigt sich, von einem Nimbus mit Strahlen umgeben, Büste und Arm eines wie üblich Bartlosen vor, der die Hand auf das Haupt des Orans legt, wie in der Taufszene darunter der Taufende seine Hand auf den Kopf des Täuflings. Das Vertrauen, welches in dem Israeliten Jesus Wirklichkeit und Leben geworden war, das ihn trug wie auf Händen, über alles hinweg, das Vertrauen, welches „Berge versetzt“ (Mt. 17, 20), welches „auf dem Wasser geht“ (Mk. 8, 48. Mt. 14, 29), welches „im Sturm ruhig schläft“ (Mk. 4, 38), dieser große, man möchte sagen größte, unerschöpflich reiche und fruchtbare Gedanke wurde unter den Händen der Christen verengt und verbogen zur Vorstellung, durch die Hilfe des Christus aus dem Tod in das ewige Leben gerettet zu werden. Das gemalte Bild ist ein Rettungsbild, ein Typus der Erlösung aus dem Tod, der Orans im Schiff ist der aus dem Sturm, der Todesnot, in das ewige Leben gerettete Selige, die lichtumflossene Gestalt, die aus dem Himmel sich neigt und die Hand über ihn hält, ist nicht Gott (Gott wurde nicht gemalt), sondern der verklärte und erhöhte Christus im Himmel. Die römischen Interpreten reden von dem „Schiff der Kirche“; das ist aber in unserem Bilde nicht dargestellt, in der ganzen Katakombenmalerei kommt es nicht vor.[1])

Auch die übrigen Kammern operieren mit denselben bildlichen Typen, nur mischen sie die Karten immer etwas anders. A^4 bringt wieder Oranten in der Fondwand, wie A^3, hier aber sind es nur zwei, Mann und Frau, zwischen zwei Schafen; A^5 setzt das Gelage an die linke Wand, wie A^2, aber den ruhenden Jonas an die rechte; A^6 hat die Jonasszenen links, das Gelage der Seligen rechts.

Eine Gruft in Petrus und Marcellinus mit Fachgräbern in den daher unverziert gelassenen geschlossenen Wänden zeigt an der Türwand drei Heilungen, einerseits die Blutflüssige und den Gichtbrüchigen, andererseits den Blinden, dazu die Samariterin mit Jesus am Brunnen, also Typen der Erlösung aus dem Tod und das Wasser des Lebens; an der Decke in den vier Zwickelfeldern zwei Selige, Oranten, und zwei Hirten; in den Kappenfeldern drei Szenen aus der Kindheitslegende, über der Fondwand die Magier in der Freude über den Stern, links die Epiphanie, über der Tür die Verkündigung, dazu rechts Jesus' Taufe; im Scheitelfeld sitzt der erhöhte Christus im Halbkreis von acht Seligen, vielleicht Aposteln, der Schriftenbehälter steht dabei. Die vier Kappenbilder mit dem Zenithbild, diese fünf, aber nur diese, kann man wirklich als einen christologischen Zyklus bezeichnen. Die Hirten, auch wenn sie den Guten Hirten meinen, gehören doch nicht in den Zyklus; die Oranten erst recht nicht, obschon sie durch den Christus selig sind; endlich die Bilder an der Tür sprechen nicht „den Glauben an die Gottheit Christi“, sondern das Vertrauen auf die

[1]) Gruft A^2: de Rossi, Roma sott. II Taf. CD unten; ferner Taf. 11. 15. Wilpert, Malereien 290. 418 Taf. 27, 2. 38. 39. 40, 3.

Erlösung durch den Christus und das Wasser des Lebens aus, sind daher wohl christlich gedacht, aber nicht Glieder jenes christologischen Zyklus. Es ist auch zu beachten, daß diese Malereien frühestens dem ausgehenden dritten Jahrhundert angehören; am Anfang der Katakombenmalerei war überhaupt noch kein Zyklus christlicher Bilder zustande gekommen, am wenigsten ein christologischer, aber im Lauf der Jahrhunderte, mit dem Überwuchern des Kultus der Person, wurde dergleichen möglich und Tatsache.[1])

Kammern, deren Malereien zu beschädigt sind, als daß man die Anordnung des Ensembles übersehen könnte, wie es bei der Doppelkammer XY Lucinae und der „Gruft der sechs Heiligen" in Domitilla der Fall ist, müssen wir übergehen.[2])

Fossor zeigend.
Coem. Callisti.

Eine noch unbeantwortete Frage aus dem Gebiete der Syntax aber wollen wir wenigstens aufwerfen. Es betrifft gewisse Einzelfiguren, die im ganzen eine mehr untergeordnete Stellung einzunehmen scheinen, und welche eine präzise Erklärung noch nicht gefunden haben. Zum erstenmal begegnet eine solche Gestalt in der Cappella greca, an der Eingangswand links von der Tür. Ein Mann im Mantel zeigt mit ausgestrecktem Finger nach der Tür oder an ihr vorbei nach der Malerei auf der anderen Seite, den drei Jünglingen im glühenden Ofen. Wilpert schreibt der Figur keine höhere Bedeutung zu, sicher weiß er sie nicht zu erklären; mit Recht lehnt er eine engere Beziehung zur Ofenszene ab, wegen der Entfernung könne es weder der Engel noch Gott sein; entweder sei sie für eine bloße Raumfüllung zu halten oder für den Erzähler der Perikope, den Propheten Daniel (Wilpert 357 Taf. 13). Ebenfalls in Priscilla findet sich das zweite Beispiel. Dort ist ein Fachgrab hart unter der Decke eines Ganges oder Winkels angebracht; links vom Grab sind die Verstorbenen gemalt, als Selige im Orantenschema, ein Ehepaar, der Mann im Pallium, mit einem Knaben, rechts vom Grab ein andrer Palliatus, der mit ausgestrecktem Zeigefinger sei es nach dem Grabe, sei es nach der an dessen anderer Seite gemalten Familie zeigt (übrigens ist es ein berühmter Winkel, an seiner Decke befindet sich die früheste und schönste Epiphanie). Auch hier hat Wilpert nur eine Vermutung: der Zeigende solle wohl nicht allein das kleine Feld ausfüllen, sondern auch die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die drei Oranten lenken (Malereien 189 Taf. 21).

[1]) Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus 1891.

[2]) „Sechs Heilige": Wilpert, Malereien 486—494 Taf. 124—126.

In den „Sakramentskapellen“ gibt es auch dergleichen Zeigende, jeweils an der Fondwand und an der Türwand. In der Gruft A^2 beiderseits der dort zentral angebrachten Taufszene; die Figur links ist zerstört, rechts sitzt ein Mann im bloßen Mantel auf einem Steinwürfel und zeigt nach dem oberen Grab (Taf. 39, 2. Die von Wilpert konstruierte Gerichtsszene erledigten wir oben). An der Eingangswand steht links der Tür ein Mantelmann mit Schriftrolle, die Rechte ausgestreckt; diesmal nicht nach der Tür, sondern nach der Nebenwand, ihren Gräbern und Malereien (Taf. 40, 3). Das Gegenstück ist wieder zerstört; es bleibt zweifelhaft, ob hier ein zweiter Palliatus oder ein hauender Fossor zu sehen war, von dem sich ein Bruchstück im Schutte fand.

Die Frage geht also dahin, wer diese stehend oder sitzend Zeigenden sind, worauf sie eigentlich zeigen und in welchem Sinne sie es tun. Im ersten Fall ließ der Augenschein es zweifelhaft, ob der Mann nach der Grufttür oder nach der Malerei daneben zeige; wenn er noch wenigstens an der Außenseite gemalt wäre, so könnte man denken, er zeige nach der Gruft wie die zwei anderen nach dem Grab.

Eine Klasse zeigender Mantelmänner sondert sich aus; sie zeigen nach dem Stern des neugeborenen Königs der Juden, des Messias. Sie gelten für Propheten, werden aber verschieden benannt, meist Jesaias oder Bileam; wir wissen schon, daß in der Namensfrage nicht vorwärts zu kommen ist. Das früheste Beispiel bot uns die Epiphanie in Priscilla mit dem Stern zu Häupten des Kindes; der Prophet hält eine Schriftrolle in der Linken (oben S. 248). Ein weiteres Beispiel findet sich, erst im vierten Jahrhundert, in Petrus und Marcellinus; hier ist's eine Einzelfigur (Taf. 159, 3). In Gruft IV Domitillae war über der Grabnische die jetzt fast ganz verblaßte Epiphanie gemalt, Mutter und Kind rechtshin blickend, wir können nicht wissen, ob mit oder ohne Stern. Hinter ihnen ist Bauwerk gemalt zur Andeutung von Bethlehem; ganz links steht ein rechtshin zeigender Palliatus, der auf Micha gedeutet wird (vgl. Micha 5 bei Mt. 2, 6. Wilpert Taf. 229). Sicher auf den Stern zeigt ein vierter Mann, den aber seine Tracht als Magier kennzeichnet, in Cyriaka, im Zwickelfeld rechts über der Grabnische mit den klugen und törichten Jungfrauen (Taf. 241). Der sog. Überfall Susannas im Coemeterium maius ist im Typus der Orans zwischen zwei Paradiesesbäumen und zwei Seligen gemalt; nur daß der eine am Boden kniet oder kauert (vielleicht nur des engen Raumes wegen), der andere aber die Hand nicht nach der Orans hinstreckt, sondern in der Richtung nach der Bogenlaibung, an der die Epiphanie mit Magiern und Stern gemalt ist. Sollte die Richtung dieser Hand nicht zufällig, sondern beabsichtigt sein, so spräche das für die Deutung der Orans als einer Seligen im Paradies (Taf. 220).

Zur Typik tragen wir nach, daß das Schema des zeigenden Mantelmannes in biblischen Bildern wiederkehrt. Mehrfach bewirkt Jesus die Auferweckung des Lazarus nicht mit der Zaubergerte (er hält sie dann wohl müßig in der Linken), sondern mit dem erhobenen Finger (Taf. 45, 1. 230, 2). Man könnte auf die Vermutung verfallen, jener Zeigende bei Bethlehem hänge typologisch irgendwie mit der Lazarusszene zusammen. Hier ist auch der Moses im Quellwunder zu nennen; überall wo Stab und Fels verblaßt sind, glaubt man zuerst einen Zeigenden zu sehen.

Bei den Gestalten an den Türen gedenkt man leicht der Hadestüren und ihrer figürlichen Belebung. Das Motiv war den alten Ägyptern wichtig, ihre sepulkralen Schein- und Prunktüren vermittelten den Verkehr der Verstorbenen mit der Welt

der Lebenden; daher wurden sie an solchen Türen dargestellt, allein oder mit Angehörigen, Familie und Untergebenen. Auch in den etruskischen Gruftmalereien sehen wir die Hadestür, zwei Männer stehen davor, die eine Hand begrüßend vorgestreckt, mit der anderen schlagen sie sich in Trauer den Kopf. Auf freierer Kunststufe sehen wir einmal zwei Personen an der Tür, einen Jüngling Saties, die Hände unter dem reichgestickten Mantel, und einen Knaben, der am Boden hockend mit seinem an einen Faden gebundenen Vogel spielt. Es sind nicht dieselben Typen wie in der christlichen Kunst, aber wir bemerken die Tatsache, daß auch dort an den Türen besondere Gestalten erscheinen. Der Unterschied, daß es in den Katakomben nicht Scheintüren sind, sondern die wirklichen Grufttüren, ist nicht so erheblich.[1])

War in der Sakramentskapelle A^2 neben dem Zentralbild der Fondwand ein Sitzender, an der Türwand ein Stehender, beide zeigend, gemalt, so sehen wir in A^3 umgekehrt den Sitzenden an der Tür, den Stehenden im Fond. Das Hauptbild, die Familie mit dem eingeschobenen Seligenmahl, wird eingefaßt von zwei stehenden Fossoren, welche die Spitzhacke müßig im Arm tragen und mit der anderen Hand nach der Mitte zeigen, wenn auch nicht mit vorgestrecktem Finger. Sie tragen die ungegürtete Tunika; der Typus scheint von denen der Oranten abgeleitet (unsere Abbildung S. 297, de Rossi, Roma sott. II Taf. 17 und CD 1). — Der Sitzende also befindet sich in A^3 an der Tür, aber er hält in beiden Händen eine Schriftrolle (vgl. den sitzend Lesenden, der auf Petrus gedeutet wird, Wilpert 251 Taf. 93. 94). Auf tieferem Niveau und in keiner Weise zu ihm in Rapport gebracht, sehen wir die wasserschöpfende Figur undeutlichen Geschlechts, die man als die Samariterin am Brunnen erklärt; wir können nur soviel sagen, daß die schöpfende Figur von der Samariterin abgeleitet sein und irgendwie das Wasser des Lebens andeuten wird, als Synonym des Mosesquells auf der anderen Seite der Tür (Wilpert Taf. 29, 2).

Die Fossoren malte man sonst bei der Arbeit an den Grüften, in das Gestein hauend (unsere Abbildung S. 98. Wilpert Taf. 48, 1. 3. 59, 2. 65, 3. 112, 5). Sie tragen dann die Tunika gegürtet, bisweilen einen Spitzhut; die Lampe hängt an einer Schnur von einem eingeschlagenen Stab herab. Einmal ist der Fossor gemalt, wie er zur Arbeit geht, die Lampe am Stab tragend, einen Sack mit Mundvorrat über den Rücken geworfen (48, 2). Zwei Fossorenbilder sind an Fossorengräbern gemalt, sehr bekannt ist dasjenige des Diogenes in Domitilla, in der Lünette seines Nischengrabes. Er steht vor einem Gebäude, mit seinem Gerät, die Rechte schultert die Hacke, über die linke Schulter hat er den Sack geworfen, die linke Hand trägt die Lampe am Stab, zu beiden Seiten sind Bohreisen und Hammer angelehnt (Garrucci, Storia II 41, 1. Wilpert Taf. 180). Die in das Gebirg hauenden Fossoren pflegen beiderseits der Grufttüren gemalt zu sein, passenderweise, weil sie eben durch die Tür in den Fels eindrangen. Hierzu lassen sich monumentale Analogien beibringen. In einem altphrygischen Felsgrab sieht man im Eingang in Relief einen vorgestreckten Arm, die Hand hält einen Doppelhammer. Sie wird als abwehrend aufgefaßt, als ob sie jeden unbefugt in die Gruft Eindringenden zerschmettern wolle; vielleicht aber ist es, ursprünglich wenigstens, auch nur das Zeichen des Fossors, der die Felsgruft aushöhlte. Andere Vorläufer der christlichen Fossoren waren die etruskischen. Sie selbst sind unseres Wissens in den dortigen Grabkammern nicht abgebildet worden; aber ihre

[1]) Hadestür etruskisch: Mon. d. inst. XI 26. — Saties: eb. VI Taf. 32.

Attribute, Hacke und Hammer, entlehnte von ihnen der etruskische Todesdämon, sei es Mantus oder Charun. Das Werkzeug in dessen Hand gleicht bald mehr der Doppelhacke, bald mehr dem Doppelhammer. Charun erscheint auch als Türhüter am Grabe, wiederum verdoppelt.[1])

An Darstellungen aus Handwerk und Gewerbe verzeichnet Wilpert, außer den Fossoren, noch folgende, alle erst aus dem vierten Jahrhundert.

Arkosol eines Wagenlenkers, der grünen Partei: in der Lünette ein nacktes Brustbild des Verstorbenen in Rundschild, zwischen zwei Frauen mit offenen Schriftrollen (Musen?). An den Laibungen des Bogens je ein Viergespann, dessen Lenker als Sieger Kranz und Palme in den Händen hält; darüber in je drei schmalen Feldern zwischen zwei Flügelpferden unter Girlanden ein auf einer Blume stehender Jüngling, mit Fruchtschale auf der gehobenen Hand; im Scheitelrund des Bogens ein tizianisch dahineilender jugendlicher Bacchus mit Stab (Thyrsos) und Becher (Kantharos), neben ihm springt, doch wohl nicht ein Hund, sondern ein Panther daher. An der Front, in den Zwickeln über dem Nischenbogen, schwebt je eine Viktoria, auch sie mit Palme und Kranz, unter jeder steht ein Adler auf der Weltkugel — kaiserliche Symbole, die Viktorien sind von den Triumphbögen entlehnt. De Rossi erklärte, freilich im irrigen Glauben, die Gestalten zwischen den Flügelpferden seien Venusse, das Arkosol für heidnisch; Christliches ist allerdings nichts darin, und Bacchus als Seligkeitstyp statt des guten Hirten ist in christlicher Malerei mindestens gewagt, auch als Vertretung der Weinlaube oder des Seligengelages (Wilpert 523 Taf. 145, 2. 146, 1).

Das Arkosol eines Kriegers, nur wenige Schritte von dem des Wagenlenkers entfernt (beide in der Katakombe der Vigna Massimo). Die Lünette, jetzt sehr zerstört, zeigte den Krieger mit einem Knaben, seinem Sohn; die Bogenlaibung rechts ihn noch einmal mit gezogenem Gewehr, im Feld einen Ehrenkranz; die Laibung links bringt seine Frau, ihrerseits auch mit dem Sohn; das Scheitelrund zeigt noch einmal die Büste des Kriegers. Auch hier ist nichts spezifisch Christliches zu finden; immerhin sind uns die Girlanden, unter welchen die Verstorbenen in der Lünette und an den Laibungen stehen, vertraute Sinnbilder des himmlischen Paradieses (Wilpert 528 Taf. 144, 1. 3).

Die „Bäckergruft" in Domitilla, die Grabkammer eines Brotlieferanten. Von drei Feldern in Hochformat zeigt das mittlere einen hinter einem besonders großen Modius stehenden Mann in Tunika, mit vollem Gesicht, vermutlich den Inhaber der Gruft; im Feld rechts hat er das Brotwunder malen lassen, in stolzer Anspielung auf seinen Beruf, gegenüber in üblicher Entsprechung das Quellwunder, beides zusammen also Brot und Wasser des Lebens andeutend (Wilpert 530 Taf. 142, 2). Der Fries über den Arkosolien bringt Szenen aus dem Gewerbe des Verstorbenen, wertvolle Ergänzungen des zu einem Viertel zerstörten Frieses am Denkmal des Brotlieferanten Eurysaces vor Porta Maggiore: dargestellt ist das Ausladen von Getreide in Säcken, man sieht drei Kähne, Laufbretter sind ans Quai herübergelegt; dann einige schwerer zu erklärende Szenen, zwei Berittene, vier Träger mit einer Bahre auf den Schultern, und sieben Männer in Tunika und Oberkleid (Taf. 194f.).[2])

---

[1]) Phrygien: Erich Brandenburg, Bayer. Akad. Abh. XXIII III 1906, 713. Etrurien: Müller-Deecke, Die Etrusker II 1877 103f. v. Sybel in Roschers Lexikon I 886. Waser bei Pauly-Wissowa III 2178. — Fossoren: oben Seite 102.

[2]) Zur Bäckergruft vgl. Wilpert Taf. 193. — Eurysaces: Canina und Jahn, Annali 1838 Mon. d. inst. II Taf. 58f.

So interessant in antiquarischer und archäologischer Hinsicht dergleichen Darstellungen aus dem Gewerbeleben im Altertum sind, so wenig bringen sie an spezifisch Christlichem; daher haben wir hier nicht bei ihnen zu verweilen. Wir gehen kurz über die anderen Beispiele hinweg, die Arkosolien des „Viktualienhändlers" mit Darstellung seines Ladens und dessen Personals, der „Gemüsehändlerin" mit ihrem ganzen Gemüsestand, zwei Tischplatten auf Böcken, des „Schiffers" mit seinem amphorenbeladenen Kahn, der „Böttcher" mit einem Transport großer Fässer, des „Winzers" mit seinem Ochsenwagen und dem großen Faß darauf. Wenn nun die Hökerin ihren Gemüsestand unter einer den Bogen füllenden Weinlaube malen ließ und Rosenblätterschnüre und abgeschnittene Rosen an die Trogfront, wenn der Winzer seine Weinfuhre unter den typischen Girlanden anbrachte, also die eine wie der andere das eigne Gewerbe in das Bild des himmlischen Paradieses verpflanzte, so könnte dieser und jener sich der Urvorstellung erinnern, daß dem Toten sein Werk nachfolge; aber man braucht diese Malereien wohl nicht so beim Buchstaben zu nehmen.[1])

Wir sind am Ende der Bildererklärung. Aber wir dürfen das Buch nicht schließen, ohne eine Schuld abzutragen, die uns noch aufliegt, eine Schuld der Anerkennung für viele Arbeit, die von den verschiedensten Seiten geleistet wurde, um das Verständnis der Katakombenmalereien auf festeren Boden zu stellen. Wir zielen jetzt nicht auf das bleibende Verdienst, welches Viktor Schultze sich dadurch erwarb, daß er die sepulkrale Bedeutung der altchristlichen Bildwerke zuerst entschieden hervorhob. Wir denken auch nicht gerade an den Streit über Freiheit oder Gebundenheit der Maler. Dieser Streit ist nur eine Episode in dem teils interkonfessionellen, teils innerkonfessionellen Streit um die Freiheit. Die einen suchen ihre Unterwerfung unter die Befehle einer kirchlichen Monarchie aus der Geschichte zu rechtfertigen, als ob das sittlich Unzulässige aus der Geschichte gerechtfertigt werden könnte, die andern suchen ihre Freiheit geschichtlich zu begründen, als ob das ethisch Begründete einer geschichtlichen Begründung bedürfte. Während jene in der Geschichte des Christentums nur die Momente der Gebundenheit sehen, finden diese überall Bekundungen und Wirkungen des Prinzips der Freiheit. Nach den einen sollen die Katakombenmaler ihre sinnreichen Dekorationen nach Vorschrift der Geistlichkeit entworfen haben, nach den andern folgten sie ungebunden den eignen Eingebungen. Während doch vom ersten Tage des Christentums an innere Freiheit und äußere Gebundenheit miteinander in Widerstreit lagen. So gewiß Jesus ein Prophet der sittlichen Freiheit war, so gewiß hat die Macht seiner Persönlichkeit die Gemüter seiner Jünger vom ersten Tage an gebunden, und die harte antike Polis hat in ihrer letzten Gestalt, der Kirche, sich ausgelebt, immer schärfer in ihrer Eigenart sich vollendet. In dieser unfrei freien Christenheit schwammen die Maler mit. Gerade in den ersten Jahrhunderten schufen sie aus privatem Auftrag, von kirchlicher Leitung der Katakomben ist erst später die Rede. Sie malten, was die Christen dachten; die christlichen Gedanken standen aber offiziell unter Leitung des Lehramts, ohne doch

[1]) Viktualienhändler: Wilpert, Röm. Quartalschr. 1887 Taf. 1; Malereien 532. — Gemüsehändlerin: Wilpert 534 Taf. 143, 2. — Schiffer: eb. 535 Taf. 173, 1. — Böttcher: eb. 535 Taf. 202. — Winzer: eb. 536 Taf. 245, 2.

mit dessen Lehrmeinungen identisch zu sein. Vor allem weiteren aber müssen wir die Bilder richtig verstehen; es wäre verfrüht, über die Quelle ihrer Ideen zu streiten, solange nicht über das Tatsächliche dieser Ideen Verständigung erzielt ist.[1])

Den besonderen Quellen, aus denen die Maler ihre Ideen schöpften, hat man neuerdings eifrig nachgespürt; und man hat — eine Fragestellung, die den philologisch denkenden Archäologen sofort interessiert — nach literarischen oder doch literarisch greifbaren Quellen gesucht. Den Anstoß gab Le Blant, dessen Forschungen so läuternd auf die Interpretation der altchristlichen Bildwerke wirkten. Bei seinen Untersuchungen über die christlichen Sarkophage Galliens machte er die Beobachtung, daß in den Grabschriften Formeln wiederkehrten, die den Sterbegebeten eignen; dies führte zu der Hypothese, daß dieselben Gebete auch Quelle für die sepulkrale Skulptur gewesen seien. Die in den Gebeten sich wiederholende Bitte, der Herr möge den Verstorbenen erlösen, wie er den Daniel aus der Löwengrube erlöst habe, den Jonas aus dem Bauche des Fisches usf., legte den Gedanken nahe, eben aus diesen Gebeten seien die Sujets der Sarkophagreliefs entnommen, Daniel, Jonas usf. Nun gehören die Sarkophage dem vierten Jahrhundert an, die Sterbegebete aber finden sich erst in wesentlich jüngeren Niederschriften; doch glaubt man ihr Dasein bis in das vierte Jahrhundert zurückführen zu dürfen, und Liell versuchte, ihre Spuren bis in das dritte Jahrhundert zurückzuverfolgen, so daß sie auch für die von Le Blant ganz beiseite gelassenen Katakombenmalereien einigen Wert erhalten würden. Aber man kam auf diesem Wege doch nicht bis zu den ersten Anfängen der Katakomben und ihrer Malereien im ersten Jahrhundert, gerade ihre erste Entstehung ließ sich aus den Totenliturgien nicht erklären.[2])

Inzwischen hatte man diesen und jenen anderen Weg zur Erklärung der Bildwerke einzuschlagen versucht. David Kaufmann machte auf die altjüdischen liturgischen Gebete aufmerksam, Johannes Ficker auf die altchristlichen Dichtungen, Steinmann auf die Predigten, de Waal zog die Psalmen heran. Die altjüdischen Bußgebete können Motive an die frühchristlichen Gebete abgegeben und durch diese auf die Bildung der altchristlichen Typik in Einzelfällen eingewirkt haben. Die altchristlichen Dichtungen und Predigten sind zu jung, um zur Erklärung wenigstens der Katakombenmalereien dienen zu können. Mit Psalmengebeten und -gesängen endlich war das ganze christliche Leben in der Tat durchwebt; es gibt Psalmenstellen, die zum Verständnis der Malereien heranzuziehen sind.[3])

Neuerdings hat Karl Michel das Problem der Gebete als Quellen der Bilder

---

[1]) Viktor Schultze, Archäologische Studien über altchristliche Monumente 1880. Dazu Kraus, Geschichte I 74, 1.

[2]) Sterbegebete: Commendatio animae, quando infirmus est in extremis. Ordo in exitu animae. Oratio de agonizantibus. — Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles 1878, Introduction § 5 Les basreliefs des sarcophages chrétiens et les liturgies funeraires. Auch Revue archéol. 1879. — Über Le Blant, Les commentaires des livres saints et les artistes chrétiens des premiers siècles (Acad. des inscript., extr. des mém. tome XXXVI II, Paris 1899) vgl. Joh. Ficker in der Deutschen Literaturzeitung 1900, 372. — Liell, Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin 1887, 139.

[3]) David Kaufmann, Revue des études juives 1887. Monatsschrift für die Wissenschaft des Judentums 1896, 382. — Joh. Ficker, Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke (in der Festgabe für Anton Springer) 1885. — Steinmann, Tituli und kirchliche Wandmalerei 1892, 72. — de Waal, Römische Quartalschr. 1896, 339.

einer neuen Bearbeitung unterzogen. In Untersuchungen, die bis in die vorchristliche Zeit zurückgreifen, ist er den Ursprüngen der in Frage kommenden christlichen Gebete nachgegangen; er findet, daß sie ursprünglich exorcistisch waren, Gebete zur Beschwörung des Satans und der Dämonen. In primitiv antiker Anschauungsweise schrieb man den Dämonen die Schuld an Krankheit, Tod und allem Übel zu, einschließlich Schuld und Sünde; hiergegen rief man die Macht Gottes und Christi an und zählte die biblischen Taten Gottes zum Heile Israels auf, man sprach das Vertrauen aus, Gott werde auch weiter, und im besonderen Fall, helfen, vermöge derselben Kraft, mit der er früher Tote erweckt, Blinde sehend gemacht, Lahme und Aussätzige geheilt, den Jonas aus dem Bauche des Fisches gerettet habe, den Daniel aus der Löwengrube, die drei Knaben aus dem Feuerofen usf.; so wolle Gott den Betenden auch aus der Hand dessen befreien, der ihm nach der Seele trachte, des Satans. Von hier aus erklären sich nun auch die Sterbegebete. Der Exorcismus trat zurück, und der Gebetsinhalt beschränkte sich auf die Erlösung aus dem Tod. Der von Johannes Ficker angegebene, von Michel beschrittene Weg, durch Verwertung neuer literarischer Hilfsmittel und durch Verbindung der literarkritischen mit der religionsgeschichtlichen Methode weiter zu kommen, eröffnet verheißungsvolle Perspektiven, wenn auch die Forschung über das dritte Jahrhundert vorläufig nur hypothetisch zurückzugehen vermag.

Gesetzt aber, die Gebete mit den alt- und neutestamentlichen Rettungstypen ließen sich bereits im ersten Jahrhundert sicher nachweisen, so wäre damit immer noch nicht bewiesen, daß sie die entsprechenden Bildtypen hervorgerufen hätten. Franz Xaver Kraus hat das Umgekehrte als durchaus nicht undenkbar bezeichnet, daß nämlich die populär gewordenen und allgemein verständlichen Szenen der Bildnerei gerade wegen ihrer Geläufigkeit in die Liturgien aufgenommen wurden. Wir wollen nicht soweit gehen, wollen es auch dahingestellt sein lassen, ob es wahrscheinlich sei, daß gerade die Sterbegebete in erster Linie die Volksvorstellung befruchteten, deren Niederschlag jetzt in den Katakombenmalereien als einer altchristlichen Volkskunst gesehen wird. Einstweilen werden wir bei einer zurückhaltenderen Formel stehen bleiben: Die christlichen Vorstellungen waren vorhanden auch ohne Sterbegebete und Katakombenmalereien, die eher beide als parallelgehende Niederschläge aus eben jenen Vorstellungen betrachtet sein wollen.[1])

Über die von den genannten Gelehrten versuchte Ableitung der Bilder aus gewissen Gebeten als der Quelle ihrer Idee geht nun Wilpert noch wesentlich hinaus, indem er die Bilder selbst für gemalte Gebete erklärt. Die Fürbitte für die Verstorbenen, sowie der Verstorbenen für die Hinterbliebenen, und die große Rolle, die sie im katholischen Kultus spielt, hat ihn dazu verführt, das Schema der „Oranten", wie wir hörten, nicht als das der Anbetung, sondern der Bitte zu erklären, der Fürbitte, weiter aber ganze Reihen von Bildern für Bildergebete. Die meisten Typen aus dem alten Testament, Daniel, Noah usf., bezeichnet er als „Darstellungen, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele der Verstorbenen ausdrücken" (Malereien Seite 332). Diese Auffassung bestätigt er bei einzelnen Bildern: Hiob sei

[1]) Karl Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit (in Joh. Fickers Studien über christliche Denkmäler I) 1902. Vgl. Wilpert, Malereien 145—148. — Franz Xaver Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I 1896, 71. — Zu den Beziehungen zwischen Kunst und Literatur vgl. noch Hennecke, Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur 1896.

in der Grabmalerei ein Ausdruck der Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen (382). Die Susanna zwischen den zwei lüsternen Alten führe uns im Bilde vor, was die Bitte besage: Befreie, o Herr, die Seele des Verstorbenen (413). Wieder andere Bilder seien Darstellungen, welche die Bitte um Zulassung des Verstorbenen in die ewige Seligkeit ausdrückten (417). Er geht sogar so weit, daß er den Malern die Absicht zuschreibt, „die Besucher der unterirdischen Grabstätten zum Gebete für die Verstorbenen anzuleiten" (334).

In gleicher Weise, als bildlichen Ausdruck von Bittgebeten, erklärt Wilpert weiterhin die zwischen Seligen („Heiligen") stehenden Oranten. Solch ein Gemälde habe „einen großen Wert; denn es sei eine Verbildlichung der uralten Bitte um Anteil an der Gemeinschaft der Heiligen" (464). Aus Grabschriften des vierten Jahrhunderts bringt er eine Reihe Bitten an Heilige um Aufnahme des Verstorbenen in den himmlischen Frieden, fährt dann aber fort „In der Malerei der Katakomben fanden jene Bitten ihren bildlichen Ausdruck" — nun gebe man acht — „oder vielmehr ihre Beantwortung in den Darstellungen, welche den Verstorbenen zwischen — — Heiligen zeigen" (465). Mit den Worten „oder vielmehr ihre Beantwortung" nimmt Wilpert seine ganze Lehre von den „Bildergebeten" selbst zurück; er muß der Wahrheit die Ehre geben und anerkennen, daß eben nicht Bitten gemalt sind, sondern „vielmehr ihre Beantwortung", das ist ihre Erfüllung. Denn gemalt ist ganz einfach der Verstorbene zwischen anderen Seligen im Himmel, gemalt ist „die Gewißheit, daß der Verstorbene der Seligkeit teilhaftig geworden ist", das sind Wilperts eigne Worte an andrer Stelle (431).

In den Grabschriften gehen die Hinterbliebenen allerdings den Verstorbenen um seine Fürbitte an, „denn, sagen sie, wir wissen, daß du bei Christus bist" (quia scimus te in Christo, bei Wilpert 211). In einem andern Epitaph heißt es „er war begierig Gott zu schauen, er hat ihn zu schauen bekommen" (Deum videre cupiens vidit); daran anschließend sagt Wilpert „Was die Hinterbliebenen hier mit solcher Sicherheit aussprechen, daß der Verstorbene nämlich zur Anschauung Gottes gelangt ist, wird in einigen liturgischen Gebeten und späteren Inschriften Gott in Form einer Bitte vorgetragen" und „die cömeteriale Kunst brachte diese Bitte zum Ausdruck" (421). Warum geht Wilpert am Nächstliegenden, daß die Bilder das Schauen Gottes aussprechen, vorbei und folgt den liturgischen Gebeten und späteren Inschriften? Auch hier war der Wunsch Vater des Gedankens, der Wunsch, geltende Dogmen in den Denkmälern des christlichen Altertums ausgedrückt zu sehen.

Gott zu schauen, das war der Gedanke des antiken Christen; darum stellen ihn die Gruftmalereien anbetend dar, vor dem Angesicht des Herrn, der ihn aus dem Tod erlöst, wie er so viele schon aus allerlei Not, Todesnot, erlöste, und der ihn in das himmlische Paradies verbringt zum Gelage des himmlischen Bräutigams.

Das ist der Gedanke der Katakombenmalereien.

Verzeichnis der Illustrationen.

Tafel I Vase zwischen Tauben, nach Wilpert Taf. 50
Amor und Psyche. Wilpert Taf. 53.
„ II Oceanusgruft. de Rossi II Taf. 28.
„ III Deckenmalerei. Wilpert Taf. 25.
„ IV Selige im Paradies. de Rossi III Taf. 1/2.
Seite 1 Sokrates, nach Photographie.
„ 9 Juppiter. v. Sybel, Weltgeschichte [2]355.
„ 22 Philosoph. Photographie.
„ 38 Platon. Arch. Jahrbuch 1886 Taf. 6, 2.
„ 81 Eingang d. Hypogäum Lucinae. de Rossi I Taf. 1.
„ 98 Fossor hauend. de Rossi II Taf. 18, 3.
„ 99 Geologischer Schnitt. de Rossi I Taf. 34.
„ 115 Plan d. Hyp. Lucinae. de Rossi I Taf. 31/33, 3.
„ 116 Plan d Coem. Callisti area I. de Rossi II Taf. 53/54, 6.
„ 117 Plan d. Coem. Callisti. de Rossi II Taf. 53/54, 1.
„ 124 Arkosoltypen. de Rossi II Taf. 51/52, 5. 6.
„ 130 Bischofsgruft, Ruine. v. Sybel, Weltgeschichte 445.
„ 131 Bischofsgruft, Restitution. de Rossi II Taf. 1 A.
„ 133 Inschrift des Hesperos. de Rossi I Taf. 18, 3.
„ 133 Inschrift des Cartilius. de Rossi II Taf. 35/36, 14.
„ 133 Inschrift des Damasus. de Rossi II Taf. 3, 1.
„ 140 Porträtkopf. Photographie.
„ 154 Deckenmalerei. Wilpert Taf. 171.
„ 155 „ Garrucci II Taf. 25.
„ 167 Adam und Eva. Schultze, San Gennaro.
„ 169 Erot. Wilpert Taf. 5, 2.
„ 181 Stele Peruzzi. v. Sybel, Weltgesch. 129.
„ 190 Vibia im Seligenmahl. Garrucci VI Taf. 494, 3.
Seite 198 Selige aus Kallist A [3]. de Rossi II Taf. 16, 1.
„ 210 Arkosolbogen. Wilpert Taf. 169.
„ 214 Noah. Garrucci II Taf. 27.
„ 216 Jonasszenen. de Rossi II Taf. 16, 3.
„ 220 Isaak. Wilpert Taf. 78.
„ 225 Lazarus. Garrucci II Taf. 9, 1.
„ 226 Gichtbrüchiger. Garrucci II Taf. 45, 3.
„ 227 Blinder. Garrucci II Taf. 29, 3.
„ 227 Aussätziger. Garrucci II Taf. 29, 4.
„ 229 Blutflüssige. Garrucci II Taf. 38, 2.
„ 233 Samariterin. Garrucci II Taf. 38, 3.
„ 234 Moses. de Rossi II Taf. B 1.
„ 236 Jesus' Taufe. Wilpert Taf. 29, 1.
„ 237 Taufe. de Rossi II Taf. 15.
„ 242 Der gute Hirt. de Rossi III Taf. 8, 2.
„ 243 Der gute Hirt. de Rossi II Taf. 20, 2.
„ 245 Orpheus. de Rossi II Taf. 18, 2.
„ 248 Epiphanie. Wilpert Taf. 22.
„ 250 Magier vor Christkind. de Rossi III Taf. 8, 2.
„ 254 Arkosolbogen. de Rossi II Taf. 20, 1.
„ 267 Eintritt ins Paradies. Garrucci II Taf. 59, 2.
„ 267 Orans zwischen Seligen. Garrucci II Taf. 59, 1.
„ 270 Seliger vor Christus. Garrucci II Taf. 83, 1.
„ 275 Christus und Apostel. Garrucci II Taf. 21, 2.
„ 277 Desgl. unter Weinlaube. Wilpert Taf. 148.
„ 282 Christuskopf bärtig. Wilpert Taf. 40, 2.
„ 282 Christuskopf bärtig, lockig. Garrucci II Taf. 29, 5.
„ 283 Peter u. Paul, Köpfe. Wilpert Taf. 179.
„ 286 Arkosolmalerei bei Bosio. de Rossi III Taf. 10, 2.
„ 297 Fossor zeigend. de Rossi II Taf. 17, 3.
„ 308 Christuskopf in Kreuznimbus. Wilpert Taf. 257.

Register.

* Abbildung.

Abendmahl 238
Adam und Eva 167*
Adoration 257 262 272 273
Altertumswissenschaft 18
Ampliatus 106 177
Anbetung 257 262
Angler 236
Anker 138
Apokryphen, alttestamentliche 24
—, neutestamentliche 32
Apostel 274 275
Archäologie 11 18
Aristokratismus 121
Arkosol 123 124* Dekoration 287
Atheismus 1 6 121 128
Auferstehung 179
Ausblicke 159
Aussätziger 227* 228

Bäckergruft 300.
Bänke und Sessel 109
Barbarentracht 146 212
Barttracht 150
Baur, Christian 31 192
Baum 138 167 267
Becher 231
Begraben und Verbrennen 102
Begräbnisvereine 119 121
Begräbniswesen 120.
Besessener 228.
Bestattungsbrauch 41
Beten s. Gebet
Bibel 23.
Bildergebete 303
Bileam 249 298
Bischofsgruft 107 117 130* 131*
Blindenheilung 226 227* 228
Blumenschmuck 169
Blutflüssige 229*
Böttcher 301
Boldetti 83
Bosio 83
Brot 199 —-brechen 195 —-formen 200 — des Lebens 233 238 —-lieferant 300 —-wunder 229

Calliculae 150
Campagna di Roma 98
Cappella greca 108 292 Seligenmahl 202
Catacumbas 83 93
Chiton 146 149
Chlamys 148
Christentum 10 11 15 16 134 135
Christliche Antike 9
ChristologischerZyklus 296
Christus und Apostel 275* 277*
Christusbild 280 290
Christus bärtig 282*
— bärtiglockig 282*
Christus mit Broten 233
— Gesetzgeber 276
—-kind 247 248* 290
Christus sitzend 274 276
— stehend 274
Ciacconio 83
Cippus 174
Cömeterienlisten 85
Collegia funeraticia 119
Collegia tenuiorum 119
Columbarium 125
Commendatio animae 302
Compagus 150
Crypta 113
— quadrata 177

Dalmatika 147 148 149
Damasus 129 130 132
Daniel 211* 255*
David 222
Deckenmalerei 151 154* 155* 258 291
Delphin 170 175
Demokratismus 121
Depositionslisten 88
de Waal 84 302
de Winghe 83
de Rossi 84 143 Michele Stefano 98 114
Dogma 3 5 11
Dogmatismus 6
Dornenkrönung 268
Dreizack 175
Durchblicke 158 159

Eden 160
Einzelfiguren 297
Elias 222
Embleme 168
Emerentianagruft 109
Engel 222 252 290
Epigraphik 37
Epileptischer Knabe 228
Epiphanie 250 286* 290
Erntebilder 177
Erot 169* 179 Eroten 175
Ethik 4
Eucharistische Bilder 238
Evangelisten 278

Fachgrab 126
Fachgräberdekoration 289
Familien 260 286*
Felicissimus und Agapitus 131
Ficker, Joh. 302
Filocalus 129
Fisch 138 199
— und Brotkorb 232
Fischer 236
Flußgott 223
Forschen 1
Forschungspflicht 2
Fossor 98* 102 297* 299
Frontmalereien 289
Frontstellung 145 280
Fürbitte 137 263 264
Fußbekleidung 150

Galerien 113
Gazellen 174
Gebet 41 215 256 257 Bildergebete 303
Gelage am Boden 183 189 194
— im Jenseits 192
— der Toten 109
Gemüsehändlerin 301
Geologischer Schnitt 99*
Gericht 269 272
Gichtbrüchiger 226* 293
Girlanden 169
Glauben 1 4 8 11 16
Gottesreich 13

Gottheit 5 Christi 142
Grab Christi 102 107 120
—-kammer 103
—-schriften 132 133*
Grottengrab 103 105 107

Haartracht 151
Hadestür 299
Hände symbolisch 258
Halbkreis 279
Handbücher 19
Heilige 148
Heiligenschein 151
Hellenentum 15
Heroon 82
Heros 128
Himation 147 149
Himmel 77
Himmelfahrt 222
Himmelsleiter 265
Hiob 219
Hirsch 173 175
Hirt, guter 138 175 211* 240 242* 243* 286*
Hirtentypus 243
Hochzeit zu Kana 230
Hochzeitsmahl 196
Hohelied 26 177
Horen 179
Humanität 13
Hypogäum 82

Idyllisches 174
Ikonographisches 280
Imperialismus 12
Imperium 2 18
Inschriften 37
Isaak 220*
Israelitische Fragmentensammlung 28
Literatur 23.

Jahreszeiten 177
Jairustochter 225
Januariusgruft 106
Jenseitsvorstellungen 15 38
Jesaias 249 298
Jonas 216* 255* 286*
Joseph 249
Jünglinge vor Nebukadnezar 213 286*
— im Ofen 211* 212
Jungfrauen, fünf 209
—, gottgeweihte 290
Julian, Büste 151

Kallistkatakombe 115
—, Plan 116* 117*
Kammergrab 103
Kammern, Dekoration 291
Kana 230
Kanapee 189
Kanephoren 176
Katakomben 81 Bau 98
— als Gemeindefriedhöfe 119 121
—-kirchen 111
— suburbicarische 95
— System 114
—-topographie 85
—-verzeichnis 90
Kaufmann, David 302
Kausalität 7 8
Kinder gesegnet 228
Kleidung, kirchliche 148
Kline 187
Könige, drei 251
Köpfe 176
Körbe 231
Koimeterion 81
Konfessionalismus an Universitäten 3
Konsekration 290
Kontabulation 148
Kraus, Fr. X. 20 112 303
Kreuz 138
Kreuznimbus 151 283 308*
Krieger 300
Kritik 23 31
Krummstab 244
Kunst, Christentum und 100

Lacerna 148.
Lamm Gottes 175.
Landschaften 174.
Lauben 178
Laubschmuck 169
Lazarus 225 225*
Le Blant 302
Liber pontificalis 88
Liell 302
Literatur, christliche 30
Literaturgeschichte, israelitische 28
Loculus 126
Logik 1 7 8
Lora 150
Lucina, Hypogäum 81* 114 115*
Luminarien 102.

Macarius 83
Madonna 261
Märtyrer 263 273
—-akten 34
—-kapellen 129 131
—-kult 127
—-visionen 79
Magier 249 286* und Stern 251
Mahl 77 der Seligen 196 christlich 190 himmlisches 197 messianisches 191 193 195
Mahlbilder 198
Mahlschemata 182
Maler unter geistlicher Leitung 301
Maltechnik 143
Mannaregen 222 235
Maria 260 Marienkult 253
Marchi 84
Martyrologium Hieronymianum 89
Mau, August 143 158
Melkeimer 174 244
Michel, Karl 302
Monismus 6
Monogramm Christi 137
Monotheismus 13 18
Moses und Aaron 269
Moses Schuhe ausziehend 254
Moses' Quellwunder 222 233 238
Mythen 192 224
Mythologie 11
Mythus 11 223

Nacktheit 211
Nain, Jüngling zu 225
Neapel, Katakomben, Plafonds 153
Nike 153
Nimbus 151 209 212 222 251
Noah 213 214*

Ochs und Esel 251
Okeanosgruft 107 117
Okeanoskopf 173
Oranten 138 255*
— weibliche 262
Oranten Seelen 260
Ornamente 168
— an Kleidern 150
Orpheus 245*

Paenula 148
Palla 149
Pallium 147 148
Palmzweig 138
Paludamentum 148
Panvinio 83
Papa 129
Papstbuch 88
Paradies 77 159 161
Paralytische 226
Parks 160
—, Verzeichnis antiker 162
Parkmalereien 165 christlich 166
Parkgitter 169
Parusie 15 76 78
Passionskrypta 292
Patrologie 33
Paulus 283* 283
Petri Verleugnung 274
Petrus 282* 283
Pfau 170 171 175
Phainoles 148
Phantasie 5
Phenoles 148
Philokalos 129
Pilgerbücher 86
Platon 11 16 39* 43 58 63 68, 1 191 272
Polytheismus 12 191
Pomponius Laetus 83
Porträts 181 259 284
Prophet 249 298
Prophetischer Israelitismus 13
Psyche 176 179
Putten 175

Quellen, literarische 22
Quellwunder 222 233 238
Quintiagruft 205

Ranken 170
Reaktion 43
Reform 42
Refrigerium 173
Religion 3 4
Reliquien, Übertragungen 128
de Rossi 84 143 Michele Stefano 98 114

Sagum 148
Sakramente 238 293
Sakramentskapellen 117 293
Seligenmahle 203
Samariterin am Brunnen 232
Sanctos, ad (retro) 132 136
Sandale 150
Sarkophag 123
Schaf 138 174 175
Schalen 169
Schiebgrab 126
Schiff im Sturm 296
Schiffer 301
Schleier 149 290
Schmucksachen 150
Schriftrolle 275 —-behälter 275
Schuh 150
Schultze, Viktor 301
Schurz 146
Seedrache 170
Seelengericht 269
Seestier 170
Segmenta 150
Selige 290 in der Himmelstür 266 267* kniend vor Christus 272 273 im Paradies begrüßt 266 267*
Seligenmahl 187 190* 197 198*
Seligkeit 8 15
Sentimentalität 176 177
Septuaginta 24 27
Severano 83
Sigma 189 200
Sinnbilder 138
Skrinium 275
Sokrates 1* 16 58 100
Sonnengott 176 222
Spitzenhaube 149
Steinmann 302
Sterbegebete 302 303
Sterbekassen 119
Stern 248 249 298
Stibadium 189
Stilentwicklung 144
Stola 149
Strauß, David Friedrich 192
Sündenfall 167
Susanna 268 269 298
Symmetrie 144
Synkretismus 12
Syntax 285
Synthesis 149

Tabula der Chlamys 150
Talar 147
Taube 138 170 171 175 — mit Ölzweig 213
Taufe 235
— des Jesus 236*
Taufritus 237*
Tendenzkritik 31
Terra 179
Testament, Einleitung ins alte 24 ins neue 30
Tierköpfe 176
Tigris 176
Tobias 222
Toga 147 148
Totengericht 270
—-kultus 41
Tracht 146
Trikliniarch 206 208
Triklinium 189
Tübinger historische Schule 31
Tunika 146 149
— angusticlavia 150

Universalismus 12 14
Universitäten 3
Urglaube 3 43 74

Vasen 169
Verkündigung 252
Verspottung Christi 268
Verstorbene zwischen Seligen vor Christus 270* 271
Vertrauen 4 7 296
Viktoria 153 209
Vibiagruft, Bilderzyklus 292 Gericht 270 Seligenmahl 201
Viktualienhändler 301
Vincentiusgruft 201
Virgula divina 239
Vögel 170

de Waal 84 302
Wagenlenker 300
Wandmalerei 291
Wandsäulen 156
Wandverzierung 156
Wasser des Lebens 233
Weinlese 177 178 179
Weinwunder 231
Weltanschauung 1 4 7
Weltreligion 12 18 74
Wilpert 85 141 143 146 149 303
de Winghe 83
Winzer 301
Wünschelrute 239

Zauberstab 239
Zeigende 249
Zeitschriften 19

Bärtiger Christuskopf.
Coem. Pontiani.

Cubiculum Oceani. Coemeterium Callisti.

Deckenmalerei. Hypogaeum Lucinae.

Fünf Selige im Paradies. Coemeterium Callisti.

Die zwei kleinen Fachgräber sind nachträglich eingehauen.

Der Gute Hirt. Rom, Lateran.

CHRISTLICHE ANTIKE

EINFÜHRUNG IN DIE ALTCHRISTLICHE KUNST

VON

LUDWIG VON SYBEL

ZWEITER BAND

PLASTIK * ARCHITEKTUR UND MALEREI

MIT TITELBILD, DREI FARBTAFELN UND 99 TEXTBILDERN

MARBURG
N. G. ELWERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1909

Alle Rechte vorbehalten.

Die Verlagsbuchhandlung.

Vorwort.

Wohl! Die Massen sind in Fluß.

Der erste Band dieses Werkes hat viele Besprechungen gefunden. Vorweg gedenke ich der klugen und schönen Worte des nun heimgegangenen Carl Aldenhoven im letzten Hefte der „Nation". Ich nenne weiter Julius Ziehen in der Wochenschr. für klass. Philologie, Max Maas im Literaturblatt der Frankfurter Zeitung; H. J. Holtzmann in der Deutschen Literaturzeitung, Viktor Schultze in Hölschers Theol. Literaturblatt, A. Hasenclever in den Prot. Monatsheften, Edgar Hennecke in Schürers Theol. Literaturzeitung, H. Bergner in der Zeitschrift für bildende Kunst, den Anonymus des Lit. Zentralblattes; ferner Paul Monceaux im Journal des savants, Paul Lejay in der Revue critique, Seb. Ronzevalle S. J. im Maschriq, H. Stuart Jones im Journal of theol. studies, Josef Sjöholm in Staves Bibelforskaren.

Es ist verstanden worden, daß meine „Christliche Antike" die Bearbeitung der altchristlichen Kunst zu einer Aufgabe der Altertumswissenschaft gemacht wissen will, sich daher an die klassischen Philologen und Archäologen wendet. Deshalb die Nachweise zur alt- und neutestamentlichen Literatur, nicht zur klassischen; deshalb, da die gesamte altchristliche Kunst nun einmal Jenseitskunst war, die Vorführung der christlichen Jenseitsgedanken in dem religionsgeschichtlichen Zusammenhang, in den sie gehören, dies nicht bloß mit ihren Einzelheiten, sondern mit ihrer Wurzel; deshalb auch die Erklärung der Paradiesesvorstellungen und Paradiesesbilder aus den Parks und Parkbildern der Alten, wie der Seligenmahle aus den Gelagen im Grünen. Treffend sagten Erneste Babelon in der *Académie des inscriptions* und Hipp. Delehaye in den Anal. Bolland., mein Bestreben gehe dahin, die altchristliche Kunst mit der klassischen zu verbinden. Ein Hauptwert des Begriffs Christliche Antike scheint mir in diesem zu bestehen: während die hergebrachte Ableitungsmethode immer in die Spitze auszulaufen drohte, der altchristlichen Kunst jeden Eigenwert abzusprechen, so ermöglicht der neue Begriff, ihre Schöpferkraft, soweit sie deren besaß, unbefangen anzuerkennen. War die altchristliche Kunst selbst Antike, so hat eine Auseinandersetzung zwischen ihr und der Antike keinen Sinn mehr.

Die Besprechung des Kunsthistorikers in der Beilage zur Münchner Allg. Zeitung gibt mir nichts, deshalb weil sie im Grunde nicht von dem Buche redet, das ich geschrieben habe, sondern von dem anderen Buche, an dem er selbst schafft. Die Historische Zeitschrift hat sich leider zum Sprachrohr des Dogmatismus gebrauchen lassen. Die konfessionelle Berichterstattung weiß zu reden und weiß zu schweigen; selbst die Marucchi, de Waal, Leclercq, Schermann (auch Stuhlfauth in der „Christlichen Welt") verschweigen ihren Lesern das Wesentliche, die Auseinandersetzung mit Wilpert. Diese betreffend nehme ich gern Akt von Delehayes und Ronzevalles An-

erkennung, daß sie sich in den Grenzen der Billigkeit und Höflichkeit halte. Und während die Germania das Buch wegen seiner Haeresien auf ihren privaten *Index librorum prohibitorum* setzt, hat der dem Buche mit besserem Verständnis gegenüberstehende Ronzevalle sich begnügt, die Leser vor der falschen Philosophie zu warnen. Wenn er dann die Hoffnung ausspricht, der zweite Band werde alles vermeiden, was die Empfindungen frommer Katholiken verletzen könne, so denke ich, nur kranker Glaube ist empfindlich, ein gesunder wie derjenige des verehrten Kollegen verträgt eine historische Studie über unser Altertum; wir sind doch — trotz allem Trennenden — unter uns Christen?

Alle meine Rezensenten bewahren Haltung, nur einer läßt sich gehen, Joseph Sauer, in der Deutschen Literaturzeitung. Dem Begriff Christliche Antike, der geschichtlichen Erfassung des Christentums, hält er den Schild des Glaubens entgegen: „Für uns und jeden überzeugten Christen ist das Christentum seinem Ursprung, Wesen und Ziel nach etwas schlechthin Absolutes.“ Wider das Glauben ist nicht zu streiten. Nur einen Vorschlag zur Güte: in den Gemeinden, wenn sie es so wollen, und in der Deutschen Literaturzeitung, solange ihre Leser sich's bieten lassen, gelte das Dogma, das Fürwahrhalten um jeden Preis, in der Wissenschaft dagegen die Forschung ohne Vorbehalt. Das wäre eine reinliche Scheidung.

Wenn im zwanzigsten Jahrhundert in wissenschaftlichen Organen der Dogmatismus das große Wort führen darf, so war meine erste Einleitung am Platze, die über Glauben und Forschen, so war es am Platze, eine nicht dogmatisch interessierte Forschung zu fordern. Eine solche Forderung in Frankreich erheben, so bekommen wir im *Journal des savants* zu hören, hieße offene Türen einrennen, anders in Deutschland, wo die klassischen Philologen, Archäologen und Historiker die frühchristliche Welt fast völlig vernachlässigten und wo die christliche Archäologie das Monopol der Theologen blieb. Nun aber meinen einige Gelehrte meinem Streben nach einer dem Streite der Weltanschauungen entrückten Position noch obendrein Steine in den Weg legen zu sollen, mit dem Einwand, mein Standpunkt sei selbst Weltanschauung. Aber das ist nur ein Wortstreit; sie gebrauchen das Wort Weltanschauung in einem weiteren, wie mir vorkommt laxeren Sinne als ich. Weltanschauung ist die Vorstellung, die man sich vom Weltganzen und der in ihm wirkenden Kraft macht; wohl ist es Aufgabe des denkenden Menschen, an der Weltanschauung zu bauen, nicht aber, eine Weltanschauung zu haben und zu behaupten. Der Grundsatz aber, nach dem einer sein wissenschaftliches wie sein übriges Leben gestaltet, ist nicht Weltanschauung, er besteht unabhängig von den streitenden Weltanschauungen, wie vom Theismus, so vom Atheismus. Als sich ausschließende Gegensätze erscheinen diese nur dem Dogmatismus; für die Wissenschaft sind sie gleichwertige heuristische Hypothesen, die, weil alle beschränkt, alle nebeneinander bestehen, die theistische wie die atheistische, die dualistische, die monistische, und wie sie sonst heißen mögen. Der Mensch, der die Hypothesen denkt, ist Herr ihrer aller und bedient sich hier der einen, dort der andern nach der Art des jeweils ihn beschäftigenden Problems. Und so ist er unabhängig von der Weltanschauung.

Gemäß dem Zwecke dieses Buches, den klassischen Philologen und Archäologen die Denkmäler der christlichen Antike einigermaßen gesichtet an die Hand zu geben, notwendig nach Kunstgattungen geordnet, behandelte der erste Band die verhältnismäßig früheste

Monumentenklasse, die Katakomben; da ihre Chronologie bis auf weiteres feststeht, so konnte alle Mühe auf die Interpretation gewandt werden — wer auf einem neuen Gebiet Fuß fassen will, muß zuerst wissen, worum es sich da handelt. Im zweiten Band tritt, neben dem Gesichtspunkt der christlichen Antike, das chronologische Problem in den Vordergrund; solange die Chronologie der Denkmäler nicht geordnet ist, schweben Typik und Kunstgeschichte in der Luft, von jedem Windhauch hin und her geweht. Die Denkmälergruppen bespreche ich in der Reihenfolge, in der sie auftreten, Skulptur, Architektur, Mosaiken. Eingehender wurde die Skulptur behandelt, weil sie, zugleich am leichtesten zugänglich, den Archäologen am nächsten liegt; sie werden eben deshalb hier am ersten Hand anlegen.

Um die Versuche des Textes zur Chronologie der Sarkophage und der Elfenbeinwerke zusammenhängend vor Augen zu stellen, wurden die Abbildungen diesmal am Schlusse des Bandes vereinigt. Abb. 18 (Bassussarg) mußte nach Garrucci gegeben werden, wegen der Fälschung des Originals; ebenso Abb. 31, weil die ungünstige Aufstellung im Louvre den Versuch einer Aufnahme vereitelte. Die gallischen Sarkophage sind teils nach Photographie, teils nach Le Blant wiedergegeben, das Curtiusrelief nach E. Strong, Abb. 13 nach Wittig, 25 nach Strzygowski, 64 nach Molinier, 81 nach Konrad Lange.

Vielfachen Dank habe ich abzutragen, Herrn Dr. Carl Jacobsen für die mir übersandte Photographie zu Abb. 6; Geheime Archivrat Koennecke in Marburg und Oberlehrer Miehe in Halberstadt für die Vermittlung der Photographien zu Abb. 68; Walter Altmann für die Mühen, denen er sich bei Beaufsichtigung zahlreicher Neuaufnahmen in Rom freundwilligst unterzogen hat; dem allverehrten Rektor des Deutschen Campo santo zu Rom, Monsignore de Waal, für liebenswürdigste Förderung meiner römischen Studien; den wechselnden Vorständen des hiesigen Christlich-archäologischen Apparates für die seit Jahren mir gewährte Erlaubnis, ihn unbeschränkt zu benutzen; der Verlagsbuchhandlung für ihr jederzeit freundliches Entgegenkommen.

Marburg, den 3. Oktober 1909.

Ludwig v. Sybel.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Orient und Hellas 1
Hellas, Rom und der Orient 17

PLASTIK.

Skulptur 35
Tektonik der Sarkophage 43
Die wannenförmigen Sarkophage 45
Die kastenförmigen Sarkophage 47
Die Pfeiler- und Säulensarkophage 50
Architekturen, Baumgänge, Palmbäume, Weinstöcke 62
Sarkophage mit nur figürlichem Schmuck 68
Schmalseiten, Rückseiten, Deckel 70
Typik der Sarkophagbilder 75
Die Seligen (Verstorbene. Adoranten. Hippolytos- und Petrusstatuen. Seligenmahl) . 77
Andere übernommene Typen (Verschiedenes. Ernte. Jagd. Fischer. Hirten; Guter Hirt; Orpheus) 95
Alttestamentliche Typen (Daniel. Drei Jünglinge. Noah. Jonas. Hiob. Isaak. David. Elias. Moses) 107
Sondergruppe (Adam und Eva. Zuweisung. Kain und Abel. Schöpfung der Eva. Totenbelebung) 124
Evangelische Erlösungstypen (Totenerweckungen. Heilungen. Erlösungsmittel) 129
Der Erlöser (Kindheit. Taufe. Einzug. Motive aus der Passion. Paulus; Petrus. Der erhöhte Christus) 135
Ikonographisches (Christus. Apostel) 158
Syntax der figürlichen Typen 160
Zur Stilkritik und Chronologie der christlichen Sarkophage 165
Italien (außer Ravenna) 165
Ravenna 196
Gallien 207
Spanien 219
Nordafrika 220
Ägypten. Syrien 222
Bildwerke aus besonderen Materialien 225
Porphyr 225
Elfenbein und Knochen (Diptychen. Kästchen. Stühle. Pyxiden. Chronologie) . . . 228
Holz (Türen und anderes Schnitzwerk) 257
Gemmen 259
Plastik 260
Metall (Bronze. Silber. Blei) 260
Terrakotta 263

ARCHITEKTUR UND MALEREI.

Seite

Architektur 267
Der Gemeindesaal 268
Die Saalkirche 273
Die Basilika 278
Wölbkirchen 306
Zur Formenlehre der spätantiken Architektur 317
Geographische Übersicht der Kirchengebäude 320
Malerei 324
Wandmalerei (Katakomben. Hausmalerei. El-Bagauat) 325
Mosaik (Mosaiken. Goldgläser) 327
Miniatur 333
Register 338

Berichtigungen und Nachträge.

Zu S. 12 Z. 4 von unten, Problem des jonischen Kapitells: Karo, Arch. Anz. 1909, 99 kretische Volutenkapitelle.

Seite 32 Anm., Zeile 5 lies: meine Satteltaschen zu packen zum Ausritt.

„ 36 Z. 2. Die Hoffnung ist durch August Mau's Ableben in die Ferne gerückt; doch vertrauen wir auf die Fürsorge des Instituts.

„ 58 Z. 7 lies: *Acanthus spinosa.*

Zu S. 119 und 149 „Quellwunder" und „Moses' Bedrängung", sowie zu S. 147 „Verhaftung des Petrus" vgl. Erich Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst, Erlanger Inauguraldissertation 1909 (vollständig in Heitz' Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 72). Die von Nik. Müller angeregte, vom Verf. freundlichst mir gesandte Abhandlung erreichte mich leider zu spät, um sie noch verwerten zu können. Becker erkennt im „Quellwunder" eine Darstellung des Refrigeriums, in „Petrus' Verhaftung" die Verleugnung Lk. 22, 58. Joh. 18, 25. 26. Auch wollen seine Bemerkungen zur Virgula divina beachtet sein.

Seite 122 Z. 12 lies: di Cristo.

„ 134 Z. 25 lies: neben einer Speisensegnung.

Zu 229, 1 und 243 Zeile 27: R. Kanzler, Collezione artistiche, archeologice ecc. dei Palazzi Pontifici, I Gli avori dei Musei profano e sacro della Biblioteca vaticana.

Zu S. 276, 1: Die heidnische Saalkirche der syrischen Götter auf dem Janiculum, mit Apsis, Narthex, Vorhof usw., Gauckler, Mél. d'arch. et d'hist. 1908, 283. Nicole et Darier, Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule, Rome 1909. Delbrück, Arch. Anz 1909, 129 Abb. 2.

Zu S. 284, 1: Arch. Anz. 1909, 88. In Milet fand sich ein Tempel des Serapis und der Isis „in Form einer altchristlichen Basilika", mit zwei Reihen monolither glatter Schäfte.

Seite 292 Z. 2 von unten lies: v. Schneider.

Zu S. 317 Z. 3 Theodorichs Grabmal: Arch. Anz. 1909, 127 Abb. 1.

Zu S. 323 unten Nordländer: Joh. Ficker, Altchr. Denkmäler u. Anfänge des Christentums im Rheingebiet 1909.

Zu S. 325 Römische Katakomben: Marucchi, Roma sotteranea cristiana. N. S., I Cimitero di Domitilla, Fasc. 1° Vestibolo dei Flavi erscheint eben.

Zu 334, 1: Engelhardt, Die Illustrationen der Terenzhandschriften, Jenaer Inaugural-Dissertation 1905. Engelhardt vergleicht die Terenzillustrationen mit Mosaikbildern und datiert sie danach um 500.

Zu 336, 1 Rossanensis: E. Maaß, Analecta sacra et profana, Marburger akad. Programm 1901, 16.

Sarkophag, gefunden in der Katakombe von San Callisto, Rom.

Einleitung.

Wir haben gesagt, die altchristliche Kunst sei Antike und sie mache das letzte Kapitel aus von der Kunstgeschichte des Altertums. Auf den Ausgang der Antike nun bezieht sich die Frage, der diese Einleitung gilt: wie waren Hellas, Rom und der Orient an der Spätantike beteiligt? Den genauen Anteil eines jeden dieser drei Faktoren schon jetzt zu bestimmen maßt sich unsere Einleitung nicht an; es kann sich nur um vorbereitende Schritte handeln.

Man kann den Ausgang der Antike nicht verstehen, ohne die ganze vorausgegangene Entwicklung zu überschauen. Deshalb müssen wir weit ausholen und bis auf die vorklassischen Zeiten zurückgreifen; nicht um die Kunstgeschichte des Altertums zu erzählen, sondern bloß um die internationalen Beziehungen kurz ins Gedächtnis zurückzurufen, zunächst die zwischen Orient und Hellas, danach kommt Rom in Frage, und zuletzt wieder der Orient[1]).

Orient und Hellas.

Den Zugang zum Verständnis der internationalen Beziehungen auf dem Gebiete der Kunst des Altertums, zunächst in der vorklassischen Kunst, erschloß ich mir einmal durch die Kritik von Schliemanns „Trojanischen Altertümern", die ich unter den ersten als Denkmäler nicht des von Schliemann gesuchten homerischen Troja, sondern einer Primitivkultur erklärte; sodann durch die Kritik des ägyptischen Ornaments. Eine Wahrnehmung an den in langer Reihe vorliegenden altägyptischen Deckenmalereien regte zu Beobachtungen an, die sich auf das Gesamtgebiet der altägyptischen Ornamentik erstreckten und dazu dienten, eine kunstgeschichtliche Hypothese der Feuerprobe des historischen Experimentes (welches ein anderes ist als das der Naturforscher) zu unterwerfen. Meine, durch planmäßig verfolgte Beobachtung be-

[1]) Dabei darf ich mich auf meinen Grundriß beziehen (Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche, Marburg 1888; zweite Auflage u. d. T. Weltgesch. der Kunst im Altertum 1903).

stätigte Wahrnehmung ging dahin, daß die Ornamentik des Neuen Reichs ein wesentlich anderes Gesicht zeige, als die frühere, besonders als die des Alten Reichs. Die Wandlung erschien so tiefgreifend, daß sie nicht wohl als bloßer innerer Entwicklungsprozeß verstanden werden konnte; es mußten äußere Umstände, fremde Einflüsse im Spiele sein.

In der Weltgesch. charakterisierte ich das zweite Jahrtausend als die erste Epoche intensiveren Weltverkehrs. Hier nun standen Ägypten und Vorderasien im Vordergrunde, dazu aber trat, dank Schliemanns weiteren Forschungen und seiner Mitarbeiter und Nachfolger emsigem Spüren, das Ländergebiet des Ägäischen Meeres. Einzelne Kunsthistoriker schreiben die ägäische Kunst ohne weiteres dem Orient gut. So aber, und so einfach, liegt die Sache nicht; bei allem internationalen Austausch tritt die kretisch-mykenische Kunst uns als besonders originell entgegen. Bei der Frage nach internationalem Austausch wollen demnach die genannten drei Gebiete berücksichtigt sein.

Die Annahme fremder Einflüsse auf die Ornamentik des neuen Reichs, vielleicht auf seine ganze Kunst, war die Haupthypothese, die nun freilich noch eine Frage offen ließ, nämlich von welchem Lande her diese Einflüsse auf Ägypten gewirkt haben könnten. Die Antwort konnte wieder nur hypothetisch gegeben werden. Von Anfang an, und zunehmend im Fortgang der Untersuchung, machten sich Übereinstimmungen der neuen ägyptischen Ornamentik mit den freilich viel jüngeren assyrischen Denkmälern bemerklich. Fördernd aber traten noch andere Momente ins Mittel. Um Aufklärung über die geschichtliche Stellung Ägyptens zu erhalten, war es nötig, die Ägyptologie zu befragen; nicht des Archäologischen wegen, denn eine ägyptische Archäologie gab es nicht, die Ägyptologen waren mit Erklärung der Inschriften und allenfalls den Antiquitäten vollauf beschäftigt. Von der Ägyptologie also konnte man erfahren, daß im zweiten Jahrtausend Ägypten mit den Nachbarvölkern in lebhaftem, teils friedlichem, teils kriegerischem Verkehr stand. Um das östliche Mittelmeerbecken muß es damals recht unruhig zugegangen sein. Die ägyptischen Inschriften berichten von allerlei nördlicheren Völkern, die den Ägyptern zu schaffen machten, aber auch von Siegen der Ägypter und von Tributen, die ihnen solche Völker darbrachten. Unter ihnen figurierten die Kafa (Keftiu). Ebers hatte sie für die Phönizier erklärt; dabei konnte er sich auf eine ägyptische Notiz hellenistischer Zeit stützen. Also mußte ich die Kafa (Keftiu) als Phönizier ansehen.

An den Tributvasen dieser Leute fällt eine Vorliebe für Spiralornamentik in Band- und Netzsystemen auf; ähnliche Systeme aber kehren in der neuägyptischen Plafondmalerei wieder, ebenso in gleichzeitigen Wandmalereien, an Kajütvorhängen und Segeltüchern, wie ja auch die ornamentalen Wand- und Deckenmalereien Gewebemustern nachgebildet waren. Die Annahme, daß die Spiralornamentik außer an Metallvasen auch an Geweben, also ebenfalls transportfähiger Ware, zu den Ägyptern gekommen sei und zwar aus dem Lande der Kafa, den Ägyptologen zufolge der Phönizier, schien noch in dem bemerkenswerten Umstande eine Stütze zu finden, daß die reichsten Plafonds- und Segeltücher die Spiralmuster in sattroten Grund setzten, wie er in älterägyptischen Textilmustern nicht so vorkommt. Also wird dies Rot auch zu den Neueinführungen gehören. Was lag näher als an den phönizischen Purpur zu denken? Nun aber hatten Schliemanns Ausgrabungen von Tiryns und Orchomenos gleichartige Wand- und Deckenmuster ans Licht gebracht, dort in Malerei, hier in Flachrelief; allgemein schloß man auf direkte Abhängigkeit der mykenischen von der ägyptischen

Kunst. Waren aber die Kafa Phönizier, so mußten deren Fabrikate (Vasen und Textilien) ebenso nach Griechenland wie nach Ägypten gekommen sein; die in die Webmuster aufgenommenen Lotusornamente konnten die Phönizier ihrerseits dem Nillande entlehnt haben. Tatsächlich fanden sich in Griechenland, neben den erwähnten Nachbildungen der fraglichen Webmuster, auch dort mit dem roten Grund, originale Vasen in Edelmetall, in Formen und Ornamentierung identisch den in Ägypten abgemalten. Diese mußten dann auch als phönizische Handelsware gelten.

Erst die neueren Funde auf Kreta haben es wahrscheinlich gemacht, daß die Kafa oder Keftiu nicht Phönizier, sondern Kreter waren; jene spätägyptische Notiz wird nicht auf Überlieferung beruhen, sondern auf gelehrter Kombination, darf uns also nicht binden. Setzen wir nun statt der Phönizier die Kreter ein, so bleibt meine Annahme fremder Einflüsse in Ägypten zu Recht bestehen; es ergibt sich aber eine Beeinflussung Ägyptens von seiten der kretisch-mykenischen Kultur. Wir dürfen unbedenklich sagen, die in Ägypten abgemalten, in Griechenland in goldnen und silbernen Originalstücken wiedergefundenen Vasen identischen Stils sind Erzeugnisse der kretisch-mykenischen Kunst. Nicht ebenso glattweg dürfen wir die mehrerwähnten Textilien derselben Heimat zuschreiben. Da liegt die Sache verwickelter: ägäische Spiralen verbinden sich mit ägyptischen Lotusblumen und mit phönizischem Purpur. Die nur in den ägyptischen Plafonds eingestreuten spezifisch ägyptischen Embleme wie Skarabäen mögen von den ägyptischen Malern hineingesetzt sein. Aber wo füllten sich die Zwickel der ägäischen Spiralnetze mit den ägyptischen Lotusblumen? wo verband sich mit alledem der phönizische Purpur? Das bleibt noch offene Frage; aber es kann gesagt werden, daß trotz Kreta Phönizien nicht ganz ausgeschaltet werden darf[1]).

Unter den Ornamenten des Neuen Reichs wollen einige Blumen beachtet sein. Die für Oberägypten sinnbildliche sog. Lilie (ihre botanische Bestimmung gelang noch nicht) rollt von da an ihre überhängenden Blattspitzen ein. Nun machte Borchardt darauf aufmerksam, daß die echte Lilie der ägyptischen Flora fehlte, neuestens aber schließt Hermann Thiersch aus der großen Zahl ihrer Darstellungen in der ägäischen Kunst, daß die königliche Blume ein Liebling insbesondere der Kreter gewesen sein müsse; da sie nun dort immer mit eingerollten Blattspitzen gezeichnet wurde, so scheint sie im Neuen Reich zu den Einrollungen am altägyptischen Symbol für Oberägypten Anlaß gegeben zu haben. — Sei es nun diese hybride Kunstform gewesen oder die in Ägypten eingeführte echte Lilie, kurz eine lilienartige Blume mit zwei abwärts eingerollten Blattspitzen fand in den Kompositkapitellen der Baldachinstützen des Neuen Reichs häufige Anwendung. Da diese Kapitelle zunächst nur aus Wandmalereien bekannt waren, so konnte der Argwohn Platz greifen, ihre üppig wuchernde Formenfülle sei zum Teil vielleicht nur phantastisches Spiel der Maler. Aber seit Garstang ein ausgegrabenes Lilienkapitell von Holz veröffentlichte, sogar aus dem Mittleren Reich,

---

[1]) v. Sybel, Über Schliemanns Troja 1875. Derselbe, Kritik des ägyptischen Ornaments 1883. Der Gedanke, daß die Kunst der Ägypter irgendwie abhängig gewesen sein sollte, erschien den Ägyptologen wie eine Verwegenheit. Mit freundlichem Lächeln gab mir ihr liebenswürdiger Nestor, Richard Lepsius, das Manuskript zurück. Andere schalten. Ihr Haupteinwand, die Gegenfrage, warum denn das als mesopotamisch so bekannte Flechtband in die Kunst des Neuen Reichs nicht auch eingedrungen sei, fiel zu Boden an der kurz nachher gewonnenen Erkenntnis, daß das Flechtband zur Zeit der achtzehnten Dynastie noch gar nicht auf der Welt war (Weltgesch.[2] 80). Zur Deutung der Keftiu vgl. Weltgesch.[2] 61.

kann an der tektonischen Verwendung des Typus nicht mehr gezweifelt werden; daneben spielen nur Lotus-, Palm- und Löwenkapitelle mit, an deren wirklicher Verwendung auch kein Zweifel besteht[1]).

Eine andere Blume des Neuen Reichs hatte ihre Heimat in Syrien. Ihr komplizierter Aufbau, in der schematischen Zeichnung schwer verständlich, ließ an ein künstliches Arrangement denken, analog dem ägyptischen Etagenbukett (Kritik 24). Thiersch hat darin jetzt die in Syrien beheimatete Iris erkannt, deren Blütenblätter sich in drei Etagen aufbauen, den überhängenden Kelchblättern, den wagerecht abstehenden, wohl auch sich aufrollenden Narbenblättern, und den aufrecht stehenden Kronenblättern. In der symmetrischen Zeichnung hängen zwei Kelchblätter herab, bald auch mit Einrollung, zwei seitwärts abstehende Narbenblätter rollen sich aufwärts ein, zwischen ihnen steht eine Gruppe aufrechter, schlank kolbenförmig gezeichneter Kronenblätter. Tuthmosis III hat die Iris in Ägypten eingeführt, aus dem Lande der Rutennu (nach jetziger Interpretation die Phönizier). Außer in Tuthmosis' Bericht kommt sie in Ägypten nur in Goldschmiedearbeit vor und in rein ornamentaler Verwendung, nicht in tektonischer oder architektonischer; Thiersch zufolge weil das Gebilde dafür allzu reich aufgebaut war[2]).

Das sind Proben und Symptome internationaler Beziehungen, zum Teil auch des Austauschs. Wie originell aber die kretisch-mykenische Kunst im Grunde war, wie selbständig sie auch bei Anerkenntnis solchen Austauschs dem Orient gegenüber dastand, das führen jene Goldvasen eindringlich zu Gemüte, unter denen sich so wertvolle Proben der ägäischen Lebensdarstellung finden, wie der einzigartige Stierfang; das zeigen auch die Dolchklingen, die Gemmen, die Vasen; etwas Originaleres als die ägäische Keramik gibt es in der ganzen Welt nicht. Das bestätigt auch ihre Baukunst.

Im Plane hat man eine Abweichung des kretischen Grundrisses vom tirynthisch-mykenischen bemerkt, insofern hier das Megaron in die Tiefe ging, auf Kreta aber in die Breite. In diesem Punkte besteht eine Übereinstimmung mit dem Orient; also darf wohl eine Beeinflussung von ihm vermutet werden, soweit nur für das südlichere Kreta, nicht für das nördlichere griechische Festland. — Die Bauweise, auf Steinsockel Lehmwände mit Holzfestigung, war weithin verbreitet auf der langlebigen Zwischenstufe zwischen der primitiven Hütte und dem Monumentalbau. Hat sie irgendwo zuerst begonnen und von da aus sich verbreitet, so lag dieser Vorgang im zweiten Jahrtausend weit zurück. — Strittig ist die Bedachung. Dörpfeld erschloß ein Flachdach, Lehmestrich in Holzrahmen; Reber rekonstruierte ein Giebeldach. Neuerdings wurde die Meinung geäußert, beide Weisen seien wohl nebeneinander in Übung gewesen. Schwerlich aber gleichwertig; ich halte an der Auffassung fest, daß die heimatliche Dachform nicht bloß in Griechenland, sondern in der ganzen nördlichen Zone das

---

[1]) Borchardt, Ägyptische Pflanzensäule 20. — Thiersch in Hirschs Zeitschr. für Gesch. d. Architektur 1908, 257. — Garstang, Burial customs of ancient Egypt. 1907, 141 Fig. 139 mit sechs radial überhängenden Blattspitzen noch ohne Einrollung, und zentralem Kolben, auf dem ein Dübelholz sitzt.

[2]) Kritik 25 f. „phönizisches Bukett"; Weltgesch. 63. 108 „syrische Blume"; eb. ² 63. 121 „etagiertes syrisches Bukett". Naturalistisch ist die Iris nur in Tuthmosis' Bericht wiedergegeben (Thiersch Abb. 4), mißverstanden, oder zu freiem Spiel des Ornamentisten benutzt, in der Goldschmiedearbeit Thiersch Abb. 5, im Plafond Prisse I Taf. 30 (Weltgesch. 63 Fig. 51 nur der obere Teil), an den Fayenceplättchen Thiersch Abb. 6.

Satteldach war, daß aber in der Blütezeit der ägäischen Kultur, da sie in Austausch mit dem Orient trat, der Königssaal das orientalische Flachdach übernahm (dies also nicht bloß auf Kreta, sondern auch auf dem griechischen Festland), wenn auch nur vorübergehend. Denn es verschwand mit dem Ende der Heroenzeit; danach trat das Giebeldach aus seiner zeitweisen Zurücksetzung wieder hervor und krönte hinfort vor allem den Erben des Königssaals, das Gotteshaus, den Tempel. Abbildungen orientalischer Flachdächer gewähren die Felsfassaden von Beni Hassan; sie zeigen die Köpfe der Deckstangen und den Rahmen des auflagernden Estrichs. Nur sind die Holzstützen der Vorhalle ersetzt durch mehrkantige Steinpfeiler. Deren quadratische Deckplatte, ein Rest des vierkantigen Rohblockes, genügt kaum, um das Ganze als Nachbildung einer ägäischen Vorhalle erklären zu dürfen. — Endlich die kretisch-mykenische Säule (es hat nur eine Art gegeben, sonst müßten sich Spuren der andern erhalten haben); sie ist verschieden von der ägyptischen. Der Schaft verjüngt sich nach unten, wohl aus denselben Gründen tektonischer Zweckmäßigkeit, wie es beim Stuhl- und Tischbein der Fall ist. Diese praktische, aber originelle Anordnung kommt im Altertum sonst nur noch unter Tuthmosis III vor, auch dort nur vereinzelt und vorübergehend; falls nicht die analog gebildeten Zeltstangen Vorbild genug waren, möchte man glauben, Tuthmosis sei von Kreta her zu dem Versuch angeregt worden. Das unägyptisch wuchtige Kapitell ist die rechte Krönung für solch eine wie mit stämmigen Schultern tragende Säule. Seinesgleichen hat es nicht; doch artverwandt ist das paphlagonische Kapitell, dessen Denkmäler aber aus späterer Zeit stammen, auch nicht so durchgebildet sind wie das ägäische in seinen reichsten Exemplaren. Diese zeigen den Schaft glatt, kanneliert oder gemustert (Spiralbänder in Zickzackbänder eingezeichnet). Dasselbe Muster trägt das Pfühl des Kapitells, es sieht aus wie ein gemusterter Stoffüberzug des Kissens. Pflanzenähnliche Bildung weisen weder Schaft noch Torus auf. Einige gehen soweit, pflanzenhafte Bildung der Säulen als spezifisch orientalisch und unhellenisch zu bezeichnen; auf die weit über das Ziel schießende Behauptung wird noch zurückzukommen sein, hier genügt der Hinweis, daß der Hals der ägäischen Säule ein pflanzenähnliches Gebilde ist, ein Kelch mit überhängender Lippe, darin das Pfühl zu ruhen scheint, ausgeführt als Blätterkranz mit überhängenden Blattspitzen, natürlich in schematischer Zeichnung.

Die Epoche der Assyrer, der Fibel und des Eisens, brachte in Griechenland den geometrischen Stil wieder zur Herrschaft, dessen damit eintretende Hochblüte ich, im Unterschied vom primitiv geometrischen, als den hochgeometrischen Stil bezeichnete (Weltgesch. ^{2}78). An der Hervorbringung dieses merkwürdigen Phänomens hatte der Orient keinen Anteil. Im Gegenteil, wenn wir bei den Assyrern nun ein neues, und zwar geometrisches Ornament antreffen, das für ihre Verzierungskunst typisch werden sollte, so verdankten sie es Griechenland; es ist das Flechtband (auch Gurtgeflecht genannt), eine der verschiedenen Geometrisierungen des Spiralbandes. Den Anlaß zu seiner Geometrisierung gab wohl der Übergang zur gravierten Darstellung und in deren Dienst zur erleichternden, freilich auch vereinfachenden und schematisierenden Erzeugung durch Zirkelschlag. An die Stelle der Einzelspirale trat das System zweier konzentrischer Kreischen, an die Stelle des Spiralbandes die Reihung solcher Kreissysteme. Wurden sie sich überschneidend gereiht, so entstand das Flecht-

band. Es kommt zuerst an mykenischen Ringen vor; der ganze Prozeß derartiger Geometrisierungen der Spirale läßt sich an den mykenischen, über gravierte Holzformen gepreßten Goldblättern gut beobachten. Jünger scheint die andere Reihungsart in kurzen Abständen, wobei die konzentrischen Kreischen durch Tangenten verbunden wurden (sog. Tangentenkreise. Weltgesch. $^{2}80$).

Es folgte die klassische Zeit der Griechenkunst, zunächst ihre erste Periode, die wir konventionell als die orientalisierende zu bezeichnen pflegen. Freilich hat sich die Entdeckung der kretisch-mykenischen Kultur und die Erkenntnis ihrer weittragenden Bedeutung auch für unsere Periode fruchtbar gezeigt, hat gezeigt, daß manche Elemente, von denen wir annahmen, sie seien erst jetzt, durch Vermittlung etwa der kleinasiatischen Griechen, aus dem Orient in die griechische Kunst gekommen, vielmehr Nachlebsel der ägäischen Kultur waren, also weit ältere und längst assimilierte Entlehnungen. Immerhin kam noch Neues hinzu. Und wenn auch die Errungenschaften des hochgeometrischen Stiles nicht verloren gingen, so ist doch die Anbahnung einer tiefgreifenden Wandlung zu bemerken, eine Rückwendung zur geschwungenen Linie und zu weicherer Zeichnung. Diese Wandlung entbehrt bei aller Eigenheit nicht einer gewissen Analogie mit derjenigen, die an der ägyptischen Kunst des Neuen Reichs unter Wirkung jener fremden Einflüsse sich zu vollziehen schien (Kritik 40). Ob nun bei den Griechen der Geist der immer noch nicht ganz ausgestorbenen kretisch-mykenischen Kunst wieder lebendig wurde, vielleicht ausgelöst durch den intensiveren Verkehr mit dem Orient und seinen weicheren Formen, das kann wohl gefragt werden.

Lotus und Palmette werden die typischen Ornamente, daneben Rosette und Flechtband; vom Hochgeometrischen bleibt dauernd der Mäander, zum Teil in entwickelten Formen, auch mit Vierblatt oder Rosette durchsetzt, dergleichen schon das Neue Reich kannte. Stier, Löwe, Sphinx und Greif, bereits von der ägäischen Kunst aufgenommen, aber in der hochgeometrischen Periode zurückgetreten, erwachen zu neuem Leben; dazu kam z. B. Chimäre, Sirene, Triton, Kentaur. In dergleichen Fabelwesen war die mesopotamische Kunst von jeher fruchtbar gewesen, triton- und kentaurartige Monstren finden sich auch in der assyrischen Kunst; aber die griechischen Typen sind doch wieder eigenartig.

Die klassische Skulptur und Architektur erlebten ihre Geburtsstunde im Übergang zum monumentalen Steinmaterial.

Die ägäische Plastik hatte sich, von den Goldschmiedearbeiten abgesehen, in der Hauptsache auf das Relief in Stein und Stuck beschränkt und darin schon Bedeutendes geleistet. Auch Statuetten entstanden, in Terrakotta und in Bronze. Ob schon damals lebensgroße Rundfiguren, muß zweifelhaft bleiben. Die alten Götterbilder in Pfahl- und Brettform, wie man sie später in Ehren hielt, mögen aus dem hochgeometrischen Zeitraum stammen; sie klingen noch in den Anfängen der klassischen Kunst nach. Die statuarische Kunst der neuen Zeit aber erhielt ihre entscheidenden Anregungen von außen, von Ägypten und Vorderasien. Die nackten Statuen lehnten sich mehr an die ägyptischen Vorbilder an; die ägyptische Steinskulptur wird es gewesen sein, welche die Griechen anregte, sich ihres unvergleichlichen Marmors zu bedienen (andere Steinsorten kamen nur vorübergehend oder in untergeordneter Weise zur Verwendung). Aber man braucht nur die Erstlinge der griechischen Marmorskulptur mit den voll-

endeten ägyptischen Statuen zu vergleichen, um zur Erkenntnis des fundamentalen Unterschiedes zu gelangen: die Ägypter hatten nur Sinn für das Porträt, darin waren sie groß, darin aber erschöpfte sich auch ihre statuarische Kunst; plastischen Sinn und Trieb brachten erst die Griechen ins Spiel. Man möchte sagen: wo die Ägypter aufhörten, da fingen die Griechen an. Jene begnügten sich mit der elementarsten Schematik; sobald aber der Grieche der Technik einigermaßen Herr wurde, da nahm er das Problem der bewegten Figur in die Hand (Lebensschilderer waren ja schon die ägäischen Bildner gewesen) und ruhte nicht, bis er alle Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers künstlerisch durchgearbeitet, eine zweite bewegte Menschheit in Stein und Erz geschaffen hatte. — Die bekleideten Figuren scheinen ihre Anregung mehr von Vorderasien her bekommen zu haben, wie ja auch die Kleidung zunächst der Ostgriechen, Chiton und Himation, ihnen ebendaher zugekommen war. Aber auch hier sehen wir die Griechen sehr schnell die Gebundenheit der Asiaten durchbrechen, einerseits den Faltenwurf als neues Problem einführen, andererseits dem plastischen Ausgleich zwischen Körperform und Gewand nachgehen.

Sollte nicht auch der Anblick ägyptischer Tempel den empfänglichen Geist der Griechen befruchtet haben? Es entstand der dorische Steintempel, aber durch Übersetzen der Formen aus dem alten Holz- und Lehmbau. Mit seiner Leugnung dieses Ursprungs behält Karl Bötticher unrecht gegenüber Vitruv und neuerdings Dörpfeld. Die Übersetzung der alten Formen in das neue Material aber gelang so vollkommen, daß der neue Bau durchaus steingemäß ausfiel; die vollendete Tatsache hatte Bötticher richtig gesehen, nur die Tatsache historisch falsch erklärt (Weltgesch. ²115). Die nach unten verjüngte ägäische Holzsäule ward ersetzt durch den Steinpfeiler, welchen aber untere Schwellung und obere Verjüngung zur pflanzenhaften Säule organisierte. Hals und Kapitell blieben, nur mußten auch sie der Wandlung in Stein sich fügen: die Kannelierung des Schaftes schuf den Blätterkranz des Halses sich gleichartig um (er reicht von den wagerechten Kerbschnitten bis hinauf zu den irreführend sogenannten Riemchen; der Torus aber schmiegte sich der Deckplatte eng an, das Pfühl wurde zum Kessel (Echinus) (Weltgesch. 101; ²115). Durch die Umkehrung der Verjüngung veränderte sich die Silhouette der Säule gründlich: war früher das mächtige Kapitell der folgerichtige Abschluß des nach oben sich verdickenden Gebildes gewesen, so lag jetzt die dünnste Stelle im Halse, die Säule verdickte sich nach oben und nach unten, die Silhouette wurde reicher. Aber die weitere Entwicklung strebte wieder zur Vereinfachung der Form, das Kapitell trocknete solange ein, bis nur noch eine diskrete Abdeckung des immer schlanker gewordenen Schaftes übrig blieb. — Den Triglyphenfries übergehen wir hier, weil noch Zweifel über seine Entwicklungsgeschichte bestehen. Aber hervorzuheben ist ein fremdes Element, das an zwei Stellen des Baues sich einnistete, die ägyptische Kornische. Sie war bereits erobernd in Syrien und Assyrien eingedrungen, vermutlich auch in Kleinasien; an kunstgewerblichen Gegenständen mochte der Handel sie auch nach Griechenland gebracht haben. Doch sahen Griechen sie auch in Ägypten selbst, als typische Krönung von Pfeilern und ganzen Gebäuden. So geschah es, daß am griechischen Tempel Stirnpfeiler und Dachkranz dieselbe Kornische zur Krönung erhielten (daneben auch Einzelpfeiler als Votivträger). Es gibt Denkmäler, welche die ägyptische Kornische unverändert zeigen (Hohlkehle, vertikal gestreift, unter Platte, über Rundstab); aber auf die Dauer ließ es der griechische Genius hierbei nicht. Er wandelte das Entlehnte wiederum in pflanzenhafte Form um, indem er aus

der Untersicht der Platte eine Nase oder Lippe herauszog, wodurch dann die Kehle zur Welle wurde; die vertikale Streifung machte sie zu einem schematisch gezeichneten Blattkranz mit vorfallenden Blätterspitzen, ähnlich dem kretisch-mykenischen Säulenhals. — So wuchs Alteinheimisches und Fremdes, dazu das monumentale Material, zu einem ganz Neuen zusammen, dem klassischen griechischen Tempel[1]).

Neben den alteinheimischen Baustil, der sich nun auf die Stufe der Monumentalität erhob, trat alsbald ein anderer, zuerst bei den kleinasiatischen Griechen. Seitdem erhielt ersterer den Namen des dorischen, letzterer — in seiner Hauptart — den des jonischen Stils. Kernpunkt des komplizierten Problems ist das Schneckenkapitell. Davon besitzen die Griechen zwei Variationen, außer dem jonischen noch das konventionell sog. äolische. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß bei letzterem die Volutenstiele voneinander unabhängig aufsteigen, während bei jenem eine obere wagerechte Randlinie des Kapitells sich nach beiden Seiten überhängend einrollt.

Das äolische Kapitell meint klärlich ein pflanzliches Gebilde; es ist dem kyprischen Stelen- und Antenkapitell so verwandt, daß es entweder von diesem oder mit ihm von demselben Vorbild abstammen muß. Es bleibt dabei, daß nichts anderes als die syrische Blume zugrunde liegen kann, dieselbe, in welcher Herm. Thiersch die Iris erkannt hat. Beide Kapitelle, das kyprische wie das äolische, sind nicht mehr so verstehende und so verständliche Abbilder der Iris, wie es deren ältere Darstellungen waren. An der kyprischen Spielart wuchert die Krone, schon das Narbenblattpaar ist dreifach ineinandergesetzt; umgekehrt wurde am äolischen Kapitell die ganze Krone mit den Narbenblättern bis auf dürftige Rückstände der Kronenblätter zurückgeschnitten. Was dort zuviel war, ist hier zu wenig. Beide Kapitellformen aber (die kyprische wenigstens in Tamassos, Inst. Phot. Cyp. 72a) bewahren das charakteristische Merkmal gewisser syrischer Irisarten, die Haarraupe auf der Mittelrippe der Kelchblätter (an den Kapitellen auf dem Scheitel der Voluten). — Das äolische Kapitell war zuvor in Metall ausgeführt und im Sinne der Metallarbeit stilisiert worden, ehe man es in Stein übersetzte. Die Ausbildung in Metall spricht verständlich aus der Formgebung im Ganzen und Einzelnen. Die von dem Ringe aufsteigenden Volutenstiele bildeten in der Metallausführung eine auf das obere Schaftende aufzuschiebende Hülse. Die in Koldeweys Herstellung unterhalb noch folgenden Glieder, ein flacher Knauf, als hängender Blätterkranz ausgebildet, und ein unterer Blätterkranz mit überfallend frei endigenden Blattspitzen (nach Dörpfeld Elemente eines Rundkapitells, Blume mit überfallenden Blattspitzen), verraten nicht minder deutlich den Ursprung ihrer Formgebung aus der Metalltechnik. Solche den konstruktiven Stäben und Riegeln aufgeschobene Hülsen, in Form von Lilien und aus Blech geschnittenen Blätterkränzen, fanden sich in den assyrischen Palästen und sind im Britischen Museum zu sehen; fertige Möbel bilden die assyrischen Reliefs ab[2]).

Nachdem wir gelernt haben, die Blumen genauer zu unterscheiden, kann der „Lilie“ nur mehr eine bescheidenere Rolle in der Entwicklungsgeschichte der außerägyptischen Kapitelle zugeschrieben werden. Der ganz in der Form der Lilie gezeichnete Wipfel

[1]) Kritik 5 erklärte ich die ägyptische Kornische als das aus Rohrabschnitten mit aufliegender Handlehne gebildete Geländer der Dachterrasse, übersetzt in Stein (mißverstanden von Riegl, Stilfragen 58, 17). — Die Wandlung der Kornische in das Kyma: Weltgesch. 103f. ²118f. Das Kyma vereinzelt schon in Ägypten: Weltgesch. ²120, 1, dazu noch Prisse I Taf. 20, 3.

[2]) Weltgesch. 108; ²121.

auf dem Palmstamm, der dem Baldachin des Samas von Sippar zur Stütze dient, ist allzu problematisch. Und das Lilienkapitell der Säulen Jachin und Boas ist vorläufig nur eine allerdings ansprechende Hypothese. Das äolische Kapitell, als Nachbild der Iris erkannt, bedarf des Zurückgreifens auf die Lilie nicht mehr, und für das jonische kommt sie von vornherein nicht in Betracht.

Die geschichtliche Erklärung des jonischen Kapitells liegt noch immer im Dunkeln[1]).

Von jeher glaubte ich in seiner Zierform ein Blumenbild erkennen zu müssen und zwar ursprünglich orientalischer Prägung. Neuerdings hat Puchstein seine früher aufgestellte Sattelholzhypothese aufgegeben und leitet das jonische Kapitell auch von einem orientalischen Blumenbild ab. Wenn nun aber Groote und Puchstein das äolische Kapitell als Zwischenglied einschieben und das jonische lediglich als dessen Umbildung ansehen, so vermag ich nicht zu folgen; nach unserem Material können wir das äolische nicht als einen Vorgänger, sondern bloß als einen Rivalen des jonischen anerkennen. Es ist auch nicht richtig, daß das äolische von dem jonischen Kapitell abgelöst worden sei. In Architekturbildern des fünften Jahrhunderts lebt es fort (in Vasenbildern) und in der hellenistischen Zeit erwachte es zu neuem Leben (Weltgesch. ²325. Koch, Röm. Mitteil. 1907, 407. Thiersch 268); freilich hat es in die Monumentalarchitektur keine Aufnahme gefunden, schon für das sechste Jahrhundert wird man seine Bedeutung nicht überschätzen dürfen. Die Ableitung des jonischen Kapitells vom äolischen wird aber durch den Umstand vollends unmöglich gemacht, daß sein Typus älter ist. Dem mesopotamischen Ziegelbau war die Säule ursprünglich fremd; erst die Assyrer übernahmen sie, wie Puchstein des Näheren nachwies, mit dem Bautypus des Hilani aus der nordsyrisch-kappadokischen Kunst. In assyrischen Reliefs liegen Abbildungen solcher Säulenbauten vor; die Kapitelle sind teils vom jonischen Typus, mit Verdoppelung des Volutenstücks, teils auch vom äolischen (Perrot et Chipiez II 142 Fig. 41. 42; vgl. S. 221 Fig. 77. Weltgesch. 81; ²121). In den Ruinen von Sendschirli haben sich Kapitelle leider nicht vorgefunden. Aber die berühmten Ädikulen in den Felsreliefs von Jasilikaja bei Bogasköi sind doch da (Weltgesch. 80 Fig. 63; ²77). Längst bemerkte man den jonischen Typus ihrer Säulen, längst stellte man die Frage, ob die Jonier ihre Säule aus dem inneren Kleinasien bezogen hätten. Doch mein Kollege Jensen leugnet, daß überhaupt ein Architekturbild vorliege; es sei nichts als eine Gruppe hittitischer Hieroglyphen, die in den Texten auch sonst vorkämen; die vermeintlichen Säulen seien aus zwei Schriftzeichen zusammengesetzt, einem steilen Kegel und einer Art Bügel oder Brille. Wenn ein so intimer Kenner dieser Hieroglyphen das sagt, so werden wir Archäologen es annehmen; damit aber wird die Deutung des

---

[1]) Jonisches Kapitell: v. Sybel, Kritik 24; Weltgesch. 80; ²77. 121. Puchstein, Das jonische Kapitell, Berliner Winckelmannsprogramm 1887; derselbe, Die jonische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft 1907.

v. Groote, Die Entstehung des jonischen Kapitells 1905.

Kawerau, Eine jonische Säule von der Akropolis zu Athen, im Jahrbuch 1907, 197.

v. Lichtenberg, Die jonische Säule 1907. Herm. Thiersch in Hirschs Zeitschrift für Geschichte der Architektur I 1908, 256.

Birt, Buch- und Bauwesen, im Rheinischen Museum 1908, 45 beschäftigt sich nicht mit der Frage, woher die Griechen die Form des jonischen Kapitells entlehnt haben, sondern er frägt, was die Griechen bei dieser Form sich gedacht haben könnten.

Ganzen auf ein Architekturbild meines Erachtens keineswegs ausgeschlossen. Daß wir hier etwas Besonderes vor Augen haben, folgt schon aus der Tatsache, daß eine derart symmetrisch aufgebaute Zeichengruppe mit der krönenden geflügelten Sonnenscheibe in den Texten sonst nicht vorkommt; auch die Art, wie sie ostentativ auf der Hand getragen wird, hebt die Zeichengruppe eigen hervor (unwillkürlich fallen einem die mittelalterlichen Heiligenfiguren ein, die ein Modell ihrer Kirche auf der Hand tragen). Schließlich aber entscheidet der Augenschein: mag das Gebilde hervorgebracht sein wie es will, mag es nur Schrift sein, so ist es doch im Schema einer Tempelfassade geschrieben. Das mutet uns gereiftere Menschheit an wie kindisches Spiel; aber haben sich nicht sogar aus der hellenistischen Zeit Gedichte erhalten, die in der Niederschrift den Umriß eines Bechers oder sonst eines Gegenstandes zeichnen? Der Fall ist nicht genau derselbe, aber eine genügende Analogie. Die so wiedergewonnene frühere Form des hittitischen Schneckenkapitells (die Spiralen sind am Gyps deutlich erkennbar) unterscheidet sich von der in den assyrischen Reliefs wiedergegebenen jüngeren dadurch, daß dort die obere Randlinie einen Bogen beschreibt, hier aber wagrecht durchgezogen ist. Nun war die Verwendung des „Bügels“ in der Schriftgruppe von Jasilikaja vielleicht nur ein Notbehelf, und ein altjonisches Kapitell in der Rundbogenform hat sich noch nicht gefunden. Aber es darf nicht übersehen werden, daß der Typus in den Reliefsäulen am altsamischen Sarkophag vorliegt und im Kapitell des achtkantigen Pfeilers aus Poros, den Dörpfeld bei seinen Ausgrabungen unter dem Westabhang der athenischen Akropolis fand, sowie daß Iktinos die jonischen Säulen im Neubau des Apollontempels zu Bassä im selben rundbogigen Typus anordnete. Sowohl am samischen Sarkophag wie am athenischen Pfeiler hängen die Voluten tief über den Schaft herab. Bemerkenswert ist, daß auch sie kein rundes ausbauchendes Unterglied haben; doch ist an den samischen Reliefsäulen durch einen Querstrich etwas wie ein Kopf- oder Halsstück des Schaftes abgegliedert[1]).

Wenn also nicht von der Iris und dem äolischen Kapitell, von welchem Blumenbild sollen wir dann das jonische Kapitell ableiten? Wir müssen zugestehen, daß das Pflanzenbild schon in der vorgriechischen Stilisierung, wenigstens in den uns vorliegenden Denkmälern, schwach genug herauskommt; aber es steht leider so, daß wir für die vorgriechische Phase nur die vereinfachenden Reliefdarstellungen, für die frühjonische Epoche aber fast gar keine Denkmäler besitzen, sicher keine vollständigen Exemplare. Die athenischen Anathemträger, mögen einzelne Stücke auch in die Zeit der Porosskulpturen zurückreichen, sind alle abgeleitet; zudem dürfen sie für die doch weiter zurückliegende Entwicklungsgeschichte des jonischen Kapitells nur mit größter Vorsicht verwertet werden, weil sie nicht der Großarchitektur angehören, sondern Einzelsäulen sind, genauer gesagt, Einzelträger, welche nicht aus Notwendigkeit, sondern aus künstlerischer Laune einigemal die Form von Säulen wählen und dabei mit den Motiven des dorischen Kyma, des äolischen und des jonischen Kapitells spielen.

Nun aber sind gerade diejenigen Forscher, welche besonders besonnen vorzugehen und gediegen zu arbeiten gedachten, eben von den athenischen Votivträgern ausgegangen, so seiner Zeit Puchstein in Winckelmannsprogramm 1887, auf das neuestens Kawerau zurückgreift. Diese erkennen im Volutenstück den Hauptteil des Kapitells, indem sie

---

[1]) Jensen, Zeitschr. d. Deutschen Morgenl. Ges. XLVIII 1894, 284, 1.
Samos: Inst. Phot. Sam. 8. Ath. Mitteil. 1893, 224. — Athen: Inst. Phot. A. V. 120.

es als Sattelholz verstehen, das will sagen als ein kurzes Holz, das quer auf den Scheitel der Stütze gelegt dem Architrav ein breiteres Auflager gewähren soll; und es liegt ohne Zweifel der Weise des Holzbaues nahe, die Enden des Sattelholzes so zu runden, daß unter der Hand des Zimmermanns wie von selbst das Volutenmotiv zum Vorschein kommt. Man mag es auch bedeutsam finden, daß die erwähnten assyrischen und hittitischen Reliefdarstellungen protojonischer Kapitelle sowie der samische Sarkophag und der athenische Pfeiler nur das Volutenglied aufweisen. Und die flache Bildung des Volutenstückes scheint für das Sattelholz zu entscheiden. Aber so unbedingt tut sie es denn doch nicht; das ebenfalls flache äolische Kapitell wenigstens kann man als Sattelholz nicht anerkennen (Versuche ich es rein konstruktiv zu verstehen, so scheint sich mir, wie oben gesagt, als Urform eine auf die Schaftspitze aufzuschiebende, irgendwie plastisch auszugestaltende Metallhülse zu ergeben; seine Zierform aber ist, verstanden oder nicht, die syrische Blume, die Iris). Am jonischen Kapitell selbst wäre die Deckplatte, sollte man denken, Sattelholzes genug; wozu noch ein zweites unterlegen? Und gerade an den alten Denkmälern von Jasilikaja, Samos und Athen wären die spiralisierten Sattelholzenden weit herabhängend gebildet! Wenn man sieht, wie das runde Unterteil (Torus, Echinus oder Kymation genannt) schon früh und immer wieder auftritt, so kommt man auf die erste Vermutung zurück, daß es, als im Gesamtbild untergeordneter Bestandteil, in den erwähnten Fällen nur ausgeblieben sei.

Die normale Endigung ist der Knauf. Kugelgestalt scheint er erst in neueren Zeiten angenommen zu haben, für freie Endigungen liebte das Altertum die Eiform, wenn es nicht ein Anthemion vorzog. Das gemeinägyptische Kapitell, das Knospenkapitell, ist ein überhöhter Knauf, der mykenische Torus dagegen ein gedrückter. Das ägyptische Kelchkapitell ist ein Knauf mit oberer Ausladung. Das hybride Stelen- und Antenkapitell ist flach, das äolische Säulenkapitell (das Volutenkapitell) ist unten rund ohne Ausbauchung, wie das Palmkapitell, oben aber flach. Man könnte sich auch ein Säulenkapitell denken, das unten knaufartig gebaucht, oben in Angleichung an die kantige Deckplatte und den Hauptbalken, flach würde, ähnlich dem Sattelholz. Das wäre der Fall des jonischen Kapitells. Sein ausbauchendes Unterglied, in der Steinausführung nur auf Untersicht berechnet, wird mit hängendem Blätterkranz verziert, gemeißelt oder nur aufgemalt. War das Ganze ursprünglich als Blumenbild gedacht, so sollte man statt des hängenden Blätterkranzes vielmehr ragende Kelchblätter erwarten, in dergleichen die ägyptischen Blumenkelche ruhen. Die Umkehrung braucht erst beim Übergang in die Steinausführung sich vollzogen zu haben, da man der ursprünglichen Idee nicht mehr bewußt war; man verzierte das Profil, wie es sich nun gestaltet hatte, in der Weise, wie sie für dies Profil gegeben und typisch war. Das Kapitell kam den Griechen aus der Fremde zu, so wurde es ihnen leicht zu einem nichts bedeutenden, aber ästhetisch wertvollen Linien- und Formenspiel.

Der Sinn der Zierform bedarf eines Wortes. Karl Böttichers ergrübelte unkünstlerische Lehre, die Zierform spreche die statische Funktion des Gliedes aus, sei es eines Gerätes oder eines Gebäudes, war mir stets widerstrebend; immer habe ich, wo Anlaß war, eine andere Auffassung vorgetragen, die der Art des Künstlers und seines Schaffens besser gerecht wird. Wenn der troische Töpfer das Gefäß anthropomorph bildete, so dachte er nicht daran, Funktionen auszusprechen, sondern er fühlte sich als anderen Prometheus. Wenn der Ägypter seine Säulen als wurzelnde hoch-

strebende Pflanzen gestaltete (das mischt sich mit dem andern Motiv eingesteckter Schnittblumen), deren zarte Blätterspitzen oder deren schwanke Zweige der Decke sich entgegen strecken, für das Auge sie tragen, so ist das nicht „ungeheuerlich", sondern künstlerisch; wird doch die Decke selbst gar nicht als Last empfunden und vors Auge gebracht, sondern als blauer Himmel mit schwebenden Vögeln darunter. Die Zierform, weit entfernt den Druck der Last auszusprechen, negiert sie eher. Die Art, wie der Ägypter über die Schwere der Last hinwegtäuschte, wie er den dunklen Säulensaal mit Phantasie zum Scheinbild freier Natur machte, mag man kindlich heißen, jedenfalls war sie fröhlich und echt künstlerisch. Die Griechen waren gereifter; aber auch sie waren keine Pedanten, sondern spielende Künstler. Das dorische Kyma trägt genau die gleiche Last wie das jonische; nach der Theorie müßten sie ihre Blattspitzen unter der gleichen Last beide gleich tief neigen; aber nur das jonische beugt sie bis zum Unterrand herab, das dorische neigt sie nur eben über. Der Unterschied der Zeichnung liegt nicht an einem (gar nicht vorhandenen) Unterschied der Funktion, sondern bloß an der Verschiedenheit des Profils. — Man redet von der „federnden Kraft der Voluten." Aber der Schöpfer des äolischen Kapitells hat die oberen Partien der Blume nicht deshalb zurückgeschnitten, um die Last auf die Schultern der „federnden Voluten" zu bringen (dann hätte er sie gründlicher zurückschneiden müssen), sondern weil er die nicht mehr verstandenen, daher in seinen Augen geilen Triebe als ästhetisches Unkraut empfand. — Aber das jonische Kapitell, dessen Voluten die Deckplatte unmittelbar tragen? Daß auch sie nicht die „Funktion des leichten Tragens" aussprechen, bewies Iktinos, da er in die Reihe der jonischen Kapitelle sein korinthisches stellte, dessen zarte Schnecken doch genau dieselbe Last tragen müßen wie die mächtigen jonischen Voluten.

Die Theorie beruht auf einer Verwechslung. Gewiß läßt sich von der konstruktiv notwendigen Form die Funktion jedes Gliedes ohne weiteres ablesen; insofern könnte man sagen, die Form sei Ausdruck der Funktion, nur daß dies nicht eine bewußt verfolgte Absicht war (wozu auch?), sondern bloß eine selbstverständliche Folge der zweckmäßigen Konstruktion. Dagegen das die Zierform erzeugende Kunstgesetz ist ein anderes, es ist die durch Phantasie bewirkte Verklärung der Zweck- und Konstruktionsform. „Die Tektonik", so sagte ich längst, „soll erst noch geschrieben werden, welche das wahrhafte Gesetz der Dekoration an Haus und Gerät auf seinen Thron erhebt, das Gesetz der plastischen Poesie. Solche Tektonik würde eine frohe Botschaft für die Künstler sein, in sich beschließend Gesetz und Freiheit."

Was Kawerau zum Ursprung der jonischen Säule sagt, kann mich nicht ganz überzeugen; aber im Grundsätzlichen ist mir sein Denken sympathisch. Und es ist mir eine erwünschte Bestätigung meines Kunstempfindens, wenn er das künstlerische Ausgestalten der Konstruktion in den schlichten Worten beschreibt: man greift zu dem Motiv (im fraglichen Fall ists die Spirale), nicht weil es irgend etwas „ausdrückt", sondern weil es zu dem gegebenen Umriß paßt[1]).

Das Problem des jonischen Kapitells ist noch nicht spruchreif.

Auch die jonische Basis leiten wir aus Kleinasien ab. Hittiter, Paphlagonier und Assyrer bedienten sich einer kugeligen Basis. In Sendschirli, und durch Übertragung von dorther auch in Assyrien, fanden sich solche Basen getragen von Sphinxen

[1]) v. Sybel, Über Schliemanns Troja 1875, 19; Weltgesch. 323; ²331. Kawerau, Jahrbuch 1907, 201.

und Stierdämonen. Assyrische Kugelbasen sind vermöge der plastischen Poesie als eben aufbrechende Blumen charakterisiert (wieder ein wenig kindlich fröhlich, aber es geschah, weil das Blumenmotiv zu der gegebenen Grundform „paßte"; daher kann ein unbefangenes ästhetisches Gefühl nicht dadurch verletzt werden); die Darstellung ist schematisch in der Weise des damals herrschenden Metallstils (Weltgesch. 81 zu Fig. 65). Die altjonische Basis ersetzt, wir wissen noch nicht wie es zuging, die volle Kugel durch eine zum Torus abgeplattete, auf einem Trochilus (Weltgesch. $^{2}122$). Von diesem Typus stammt die klassisch attische Basis des Niketempelchens und der Propyläen, weiterhin des Erechtheions usw. Aber es muß eine Spielart der altjonischen Basis gegeben haben mit glockenförmigem Unterglied statt des Trochilus; von dieser vorläufig noch hypothetischen Mutterform stammt einerseits die persische Basis (Weltgesch. 111; $^{2}145$; sie ist als hängende offene, auf die Blätterspitzen gestellte Blume charakterisiert, dies immer wieder, weil das Blumenmotiv zu der Grundform paßte); andererseits die der Athenerhalle zu Delphi[1]).

Die Geburt der klassisch-griechischen Kunst war keine so einfache Erscheinung, daß sie mit dem einen oder anderen Schlagwort erschöpfend ausgesprochen wäre. Und auch sie war schon früh in der Lage, nicht bloß zu empfangen, sondern auch zu geben.

Die griechische Kunst haben wir auf ihrem Hochgang nicht zu verfolgen. Nur eins will hier gesagt sein, weil die späteren Erörterungen auf den Punkt Bezug nehmen. Es handelt sich um die Flächenverzierung.

Die Verzierung konnte entweder auf der Fläche bleiben, oder sich plastisch auf sie legen, oder in ihren Körper, sei es in negativem Eingraben, oder positiv, ausgespart beim Herausholen der Körpermasse. Das Primitive übergehen wir abermals, um uns sofort über die vorklassische Art zu verständigen, wie sie im Orient ihr Bestes leistete, zeitweise sekundiert von Griechenland, einst zur Heroenzeit, zuletzt in der nicht mehr so ganz zutreffend als die orientalisierende, unvorgreiflicher als die des altertümlichen Stils bezeichneten Periode. Die Malerei auf der Fläche gab es überall. Das positiv aus dem Flächenkörper geschnittene Relief arbeiteten die Ägypter in zweierlei Weise aus, früher unter Entfernung des Grundes; später ließen sie ihn stehen, indem sie die Figuren nur durch eine umlaufende Furche von ihm abgrenzten (relief dans le creux). Daneben verwendeten sie auch das negative Tiefbild zur Monumentaldekoration, in ihrem Relief in Vertiefung, in Tiefschnitt, Siegelschnitt (relief en creux). Die plastische Arbeit im engeren Sinn, das Auftragen von bildsamem Ton, das Heraustreiben der gewünschten Form aus Metallblech, war den Ägyptern nicht unbekannt, um so vertrauter aber den Vorderasiaten. Besonders aus Assyrien besitzen wir noch manche getriebene Arbeit, wie die Torbekleidung von Balawat, daneben zahlreiche Übertragungen dieser Formenwelt aus dem Metall in Stein, wie die assyrischen Wandreliefs; von dergleichen Dingen war oben gelegentlich die Rede. Noch ein paar Sonderarten orientalischer Flächenverzierung seien genannt: der vereinzelte Versuch einer Art Wandmosaik (Warka), und die Fliesentechnik. Auch sie fehlt nicht bei den Ägyptern, aber die bedeutendsten Denkmäler dieser glänzenden Dekorationsweise hinterließen uns die

[1]) Puchstein 1907, 43 leitet die delphische Basis von der persischen ab, und vom Typus der delphischen die klassisch-attische. Die weltgeschichtliche Stellung der persischen Kunst kommt freilich nicht zum Bewußtsein, solange sie in der herkömmlichen Weise den altorientalischen Kunstvölkern angereiht wird. Meine Weltgesch. hat versucht, sie richtiger einzuordnen.

Assyrer, Nebukadnezar, und die Perserkönige. Ursprünglich reine Flächenkunst lernte sie zu Nebukadnezars Zeit, die Figuren in schwachem Relief zu höhen. Von allen den Künsten übten die Hellenen vorzugsweise die Treibarbeit und die Meißelarbeit. Ich mache darauf aufmerksam, daß die klassisch-griechische Kunst soweit nur mit ihren Anfängen in Rechnung steht.

Die ältere Flächenverzierung wurde völlig überholt von der ausgebildeten griechischen. Jene frühere Dekoration kam nie aus der Befangenheit heraus, blieb immer wie im Keime stecken; aber ein unerhörtes plastisches Leben entfaltete sich, intensiv und extensiv, in den Reliefs der griechischen Blütezeit. Man muß den Torbeschlag von Balawat oder die Fliesen Nebukadnezars, auch der Perser, mit den griechischen Monumentalskulpturen vergleichen, vom Parthenon bis zum pergamenischen Gigantenfries, um die Weite des Abstandes zu ermessen.

Aber man hüte sich, dem Gesagten eine falsche Spitze zu geben. Wenn wir auch als Hauptvertreter der alten Weise Orientalen nannten, Assyrier, Babylonier, Perser, so entspräche es doch nicht unserer Meinung, die orientalische Weise der griechischen in dem Sinne gegenüberzustellen, als ob die alte Weise spezifisch orientalisch und nur orientalisch wäre. Wohl war die entwickelt plastische Art der Flächenverzierung spezifisch griechisch, dem Orient blieb sie fremd. Aber nur deshalb, weil der Orient in der Kunst nie aus dem Primitiven herauskam. Primitiv heißt uns hier nicht das Frühzeitliche, Vorgeschichtliche, sondern das Unausgereifte, in der Entwicklung Steckengebliebene. Wie wir von der statuarischen Plastik sagten, die Griechen fingen da an, wo die Ägypter aufhörten, so gilt ähnliches von der Flächenverzierung: die griechische Blüte brachte zur Reife, was zuvor — bei Orientalen und Griechen — noch im Keime stak. Ein geistreicher Franzose hat einmal die japanische Malerei mit griechischen Vasenbildern der Perserzeit verglichen; man wird solche Einfälle nicht pressen, aber wenn der Vergleich ein Körnchen Wahrheit enthält, so ist's dieses, daß die japanische Malerei bei allem verblüffenden Können doch über das Stadium nicht eigentlich hinauskam, das für die Griechen noch Wiege war. Die japanische Kunst ist groß gerade in ihrer Beschränkung, die griechische, und darauf kommt es uns hier an, hatte zu Beginn des fünften Jahrhunderts die Eierschale, so lose sie ihr schon aufsaß, doch noch nicht abgeworfen. Die unentwickelte Flächenverzierung ist nicht etwa ungriechisch, nicht ausschließlich orientalisch, sondern in dem eben umschriebenen Sinne allgemein primitiv.

An diese Bemerkungen seien andere angeschlossen über das wichtige Element der Dekoration, das Ornament. Die Griechen behielten neben Wenigem aus dem geometrischen Stil eine Auswahl jener meist entlehnten, allerdings auch gründlich assimilierten Ornamente bei. Im ganzen behandelten sie das Gut als zierliches Linienspiel, oft genug aber bricht der ursprünglich pflanzliche Charakter, bricht auch der immer treibende Geist des Pflanzenornaments, deutlich durch; dabei hält sich die Zeichnung im herrschenden Stil, mutet wie absichtliche Stilisierung an. Im fünften Jahrhundert aber betrat die griechische Ornamentik einen neuen Weg, den Pfad des Naturalismus, und zwar in Anlehnung an das Vorbild einheimischer Pflanzen. Schon im sechsten Jahrhundert hatten jonische Vasenmaler gelegentlich naturalistische (intentionell naturalistische) Zweige, anscheinend Lorbeer, auf die Schulter der Vase gelegt; im perikleischen Zeitalter wurde der Lorbeerstab als bleibender Besitz in die Ornamentik eingeführt; immer verleiht er ihr eine eigene Note von Vornehmheit. Schon kurz

zuvor war der Akanthus aufgesproßt, zuerst am Fuß des Anthemions, anfangs wie schüchtern, aber stetig sich ausbreitend, bis er dann endlich dazu mitwirkte, die schönste Blüte der griechischen Architektur zu zeitigen, das korinthische Kapitell. Wahrlich eine originale Schöpfung; aber wie alle geschichtlichen Erscheinungen geschichtlich bedingt. Seine Grundform, im Gegensatz zum dorischen und zum jonischen Kapitell überhöht, der Kalathos, war schon von den Ägyptern als edlere Form erkannt worden; die an den vier Seiten wiederkehrende Verzierung, eine Palmette auf der Fuge zweier Bandeinrollungen, mit seitlichen höheren, am oberen Ende ebenfalls eingerollten Vertikalsprossen, vorgebildet in den Palmettenreihen der Simen, in den Anthemien der Stelen, in den Henkelpalmetten der bemalten Vasen, deutet zurück auf Assyrisches; von unten herauf aber wächst das griechische Neue, das Akanthusblattwerk. Das erste uns bekannte Kapitell dieser Art, leider nicht zuverlässig überliefert, stellte Iktinos in die Reihe jonischer Säulen im inneren Peristyl des Apollontempels zu Bassae. Nicht erst das vierte Jahrhundert, sondern bereits das fünfte schuf dies griechische Pflanzenkapitell, als die reifste Idee der griechischen Architekten; durch den Baumeister des Parthenon ist es mit der perikleischen Baukunst unlösbar verknüpft, als ein nachgeborenes Kind des perikleischen Zeitalters. Sofort drückte das Juwel attischer Architektur, das Erechtheion, auf die Einführung des Akanthusornaments in die Baukunst sein bestätigendes Siegel.

Freilich, am Kapitell von Bassae umkleiden die gereihten Akanthusblätter nur den untersten Teil des Kalathos; aber im vierten Jahrhundert sehen wir sie an der epidaurischen Tholos und am Lysikratesdenkmal höher wachsen und die Helikes weiter hinaufschieben. Endlich bildet sich der hellenistisch-römische Typus, der gleich hier in einigen Hauptzügen charakterisiert sein mag: die Helikes schieben sich bis hart an die Deckplatte heran, das Doppelblatt, aus dem je ein Volutenpaar hervorgeht, entwächst dem Knoten eines geriefelten Stengels (dem sog. Füllhorn). So ward ein Weltherrscher in der Kunst.

Das griechische Pflanzenkapitell geht im Naturalismus nicht so weit wie das ägyptische. Der Kunsttheoretiker wird geneigt sein, in dieser Zurückhaltung bewußte Weisheit zu sehen. Anders der Kunsthistoriker, dem die geschichtliche Bedingtheit selbst dieser wundervollen Schöpfung durchsichtig ist; ihm liegt die Frage nahe, ob nicht eine Gebundenheit durch die Tradition als Hemmungsursache mit im Spiele sein könne. Längst hat man bemerkt, daß die klassische Kunst sich nur schrittweise entwickelte, wieviel Schweiß es ihr kostete, der Gebundenheit Herr zu werden, in Freiheit walten zu können. Da läßt sich die angedeutete Frage nicht kurzerhand abweisen[1]).

Wie stellt sich nun im Hellenismus die Rechnung zwischen Orient und Hellas? Um die Frage exakt beantworten zu können, müßten wir die Kunst in der Zeit des Hellenismus gründlicher kennen, als es bisher der Fall ist. Wohl hat unsere Kenntnis im letzten Menschenalter erheblich zugenommen, aber gerade durch das neugewonnene Licht tritt die noch übrige Dunkelheit um so schärfer hervor. Die Auffassung, in der wir die soweit bekannten Tatsachen zu verstehen suchen, bleibt einstweilen hypothetisch.

Die griechische Kunst sandte schon im sechsten und fünften Jahrhunderte ihre Missionare bis Massilia und bis Persepolis. Nun baut sie ihre Weltherrschaft aus. Im Osten folgte sie den Heeren des großen Eroberers und seiner Nachfolger, des

[1]) Weltgesch. 198; [2]221 Epoche des korinthischen Stils. Ebenda 207; [2]227 Akanthus.

Sonnenkönigs und der kleineren Fixsterne, die in den Teilen seines Reiches Herrscher wurden. Da kam ein Schwung in die Kunst, der sie in die Geleise des Barockstils warf. Orientalisch ist an alledem wesentlich nur die politische Voraussetzung, das Großkönigtum. Die Kunst selbst blieb immer griechisch. Hätte die Überphantasie ausgeführt werden können, den Berg Athos in eine gelagerte Gottesgestalt zu formen, so wäre es der ungefügste Koloß geworden, aber ein griechischer. Der Hellenismus hat seinen Namen daher, daß die Völker nun intensiver hellenisierten, als sie es zuvor schon taten, nicht von einem Barbarisieren der Hellenen. Wohl übernahmen sie einiges neu, was indessen nicht alles von Gewicht ist. Doch von mehrerem müssen wir reden, wie vom Backsteingewölbe. In Lehm und lufttrocknen Ziegeln wölbten die Ägypter, mehr noch die Mesopotamier seit alters; mit Keilsteinen wölbte man in Griechenland und Italien, wir wissen nicht genau wie lange schon, die Denkmäler beginnen in der hellenistischen Zeit. Das großräumige Backsteingewölbe mögen die Griechen in Ägypten erdacht haben, vielleicht noch eher in Syrien (Seleukeia, Antiochia), irgendwann in der Periode des Hellenismus: der griechische Geist befruchtete den altorientalischen Brauch. — Dann interessiert uns wieder die Flächenverzierung. Einmal die Marmorverkleidung. Der altorientalische Ziegelbau hüllte sich in Verkleidung mit schützendem und auch verschönerndem Überzug; dazu benutzte er die verschiedensten Materialien, bemalten Putz und glasierte Fliesen, Metallblech in Bronze, selbst in Gold, Steinreliefs. Bei den Griechen wurden die Tempelmauern seit dem siebenten Jahrhundert massiv aus Quadern aufgeführt, auch wenn das Material Marmor war; die Wohnhäuser, auch der Vornehmen und Reichen, begnügten sich mit Ziegelwänden, sie werden geputzt und getüncht gewesen sein, vereinzelt kam auch bei ihnen Blechüberzug vor. Im Bereich des Mittelmeers waren es die hellenisierenden Könige an Asiens Westküste, die zuerst ihre Ziegelpaläste monumental verkleideten, mit Marmortafeln, als deren Surrogat später Marmorstuck eintrat; Mausolos von Halikarnaß führte den Reigen. Wenn wir nun bemerken, daß bereits in der Zeit der Vorblüte die punischen Herren, und in der perikleischen die sidonischen, ihre Särge von griechischen Bildhauern in griechischem Marmor herstellen ließen, so werden wir nicht zweifeln, daß der ganze Palast des Kariers in griechischem Stil ausgeführt war. — Endlich das Mosaik. Man pflegt seinen orientalischen Ursprung stillschweigend vorauszusetzen, obwohl wir von älter orientalischem Mosaik gar nichts und von dergleichen, das als Vorläufer des Mosaiks gelten darf, nur wenig wissen. Man könnte sehr wohl auf den Gedanken kommen, die Technik habe sich in und aus dem überall verbreiteten Estrich entwickelt, einerlei wo, vielleicht bei den Griechen, bei denen wir Mosaik zuerst antreffen; auch fehlt es nicht an Denkmälern klassischer Kunst, die eine solche Entwicklung plausibel zu machen vermöchten. Doch sei es drum, es mag etwas Orientalisches zugrunde liegen, das Wesentliche ist, daß die Orientalen nichts aus der Sache zu machen wußten, wohl aber die Griechen. Und die Erfindung kaum gemacht haben sie ihr sofort hohe Aufgaben gestellt. Hieron von Syrakus, im dritten Jahrhundert vor Christus, ließ sich von dem Architekten Archias von Korinth unter Oberleitung des Archimedes eine Yacht bauen; der Fußboden des Aphrodisions war ein Plättchenmosaik aus Achat und andern edlen Steinarten, das Verdeck aber trug einen Mosaikboden mit der Ilias in Bildern. Die antike Mosaiknachbildung eines im Original verlorenen Gemäldes, mit das umfangreichste, jedenfalls das herrlichste aller Mosaikbilder, besitzen wir in der Alexanderschlacht aus Pompeji; nach den vielleicht ursprünglich zugehörigen Mosaikstreifen der

Schwelle zu urteilen, mit Nilstilleben, stammte es wahrscheinlich aus Alexandria, wohlverstanden aus dem griechischen.

Es bleibt die Zeit der Römer zu besprechen. Wie verteilen sich da die Rollen zwischen Hellas, Rom und dem Orient?

Hellas, Rom und der Orient.

Die Zeit der Römer rechne ich von der Periode ihrer entscheidenden Eroberungen an, durch die sie Herren der alten Welt wurden. Die Kaiserzeit aber vermag ich nur vom ersten, dem einzigen Cäsar an zu rechnen. „Der neue Monarch von Rom," sagt Theodor Mommsen, „der erste Herrscher über das ganze Gebiet römisch-hellenischer Zivilisation, Gaius Julius Cäsar, stand im sechsundfünfzigsten Lebensjahr, als die Schlacht bei Thapsus, das letzte Glied einer langen Kette folgenschwerer Siege, die Entscheidung über die Zukunft der Welt in seine Hände legte. Weniger Menschen Spannkraft ist also auf die Probe gestellt worden, wie die dieses einzigen schöpferischen Genies, das Rom, und des letzten, das die alte Welt hervorgebracht und in dessen Bahnen sie denn auch bis zu ihrem eigenen Untergange sich bewegt hat."

Die Triumphzüge der römischen Feldherrn füllten Rom mit griechischen Kunstwerken, brachten auch schon einzelne griechische Künstler dorthin. Bedeutungsvoller für die weiteren Geschicke der Kunst war die Anziehungskraft, welche die Hauptstadt auf die regsamen Griechen ausübte, war andererseits der maßgebende Einfluß, den die Herren der Welt wenigstens auf das Programm ausübten, eines Baues, einer Ausstattung, zunächst für den Kunstbetrieb in Rom selbst, nach den Umständen aber auch draußen im Reich. Das eigentlich Künstlerische verblieb den Griechen. Und wenn zwischen den vielen griechischen Künstlernamen sich einmal ein römischer findet, nun, so hat dieser Römer seine Lehrzeit eben in einer griechischen Werkstatt durchgemacht und hat sich in die Mysterien der Griechenkunst einweihen lassen; dann trug er, ein jeder in seinem Fach, den griechischen Thyrsos wie nur ein Grieche. Wie einst die Skythes, die Amasis, die man für geborene Skythen und Ägypter zu halten Ursache hat, in die athenischen Töpfereien eintraten und attische Vasenmaler wurden.

Noch immer und immer wieder hört man von „römischer Kunst" reden. Und wenn die Kaiserzeit in Frage steht, so klingt es, als ob die Antike da ein ganz neues Gesicht aufgesetzt hätte, statt des griechischen ein römisches. Einst als die klassisch-griechische Kunst sich in den Sattel setzte, um zu reiten, da nahm sie allerdings dem Orient den Herrscherstab aus der Hand. Jetzt aber, da die Römer den Griechen das politische Zepter nahmen, ließen sie ihnen die Herrschaft mindestens der Kunst, allenfalls daß sie wie gesagt in ihre Arbeit eintraten. Von einem tiefgreifenden Wandel, von einem Übergang der Kunst aus den Händen der Griechen in die der Römer kann keine Rede sein. Gab es denn überhaupt eine römische Kunst, die der griechischen eigenkräftig genug gegenüber gestanden hätte, um sie entthronen und sich an die Stelle setzen zu können? Nein, die in Rom geübte Kunst war immer abhängig. Empfänglich war ja gewiß auch die griechische, aber sie blieb immer Herrin der Lage, während die Italiker nicht imstande waren, eine nationale Kunst herauszuarbeiten. Die Archäologen streiten darüber, wieviel die Etrusker den Phöniziern und Puniern, wieviel sie den Griechen aus Hellas, aus dem Osten und aus Großgriechenland verdankten; dies war soviel, daß man neuerdings geneigt ist, jedes bessere nicht geradezu barbari-

sierende Werk, das sich in Etrurien fand, für griechische Einfuhr zu erklären. Wenn dann die Römer bei den Etruskern in die Schule gingen, so wurden sie Enkelschüler der Griechen. Nicht allein dies, sondern ihre Schriftsteller melden von griechischen Künstlern, die zur Ausführung wichtiger Werke nach Rom berufen wurden, und der Einstrom griechischer Kunsterzeugnisse ging fort und fort. Wenn dann gesagt wird, in den hellenistischen Zeiten hätten die Römer der hellenistischen Kunst Einlaß gewährt, so daß sie die etruskische Bauweise aufgaben und die griechische annahmen, so wird damit festgestellt, daß die römische Kunst, soweit sie noch nicht griechisch gewesen wäre, es nun wurde.

Nicht aus einer imperialistischen Voreingenommenheit für die Weltherrschaft der griechischen Kunst betone ich das; im Gegenteil, lieber sähe ich ein jedes Volk im Besitz einer nationalen Kunst. Wieviel reicher wäre die Welt dann. Und ich würde jedem dankbar sein, der mir eine spezifisch römische Kunst demonstrierte, aber exakt, vor allem auf synchronistischer Basis. Es würde ein Buch erfordern, aber es wäre wert geschrieben zu werden. Ob es je dazu kommt? Einstweilen ist nur Griechisches zu sehen. Wohl aber wirkt das Gesetz der Geschichte weiter, alles Seiende verändert sich, Schritt vor Schritt ändert sich die griechische Kunst auch in der Kaiserzeit; und so produktionskräftig der Osten noch ist, Kleinasien und die Hauptstädte, wie Alexandria, Antiochia, so hat sich doch der Schwerpunkt der griechischen Kunst nicht unerheblich verschoben, nach Rom. Das gilt für solange, als Rom die Reichshauptstadt blieb.

Streng genommen ist es noch nicht an der Zeit, über die Stellung Roms in der Weltgeschichte der Kunst abschließende Urteile zu fällen. Die Kunst Roms und der römischen Zeit hat lange nicht soviele Bearbeiter gefunden als die klassisch-griechische, deren Bild dank den Funden und Ausgrabungen des letzten Jahrhunderts und der darauf gewandten gelehrten Arbeit reich ausgebaut werden konnte. Dagegen gemessen stand Rom die Zeit her einigermaßen im Schatten. Doch ist man nicht untätig. Am natürlichen Mittelpunkte der römischen Studien, in Rom selbst, regen die auch dort fortgehenden Ausgrabungen zu immer tiefer greifenden Untersuchungen an. Einen besonderen Kristallisationsmittelpunkt bildet die Bearbeitung des Korpus der „Antiken Sarkophagreliefs“; ihren Ergebnissen für die Kunstgeschichte sehen wir noch entgegen. Aber außer den klassischen Archäologen haben noch andere Gelehrte von ganz verschiedenen Gebieten her, allerdings Nachbargebieten, kräftige Vorstöße in unser Gebiet unternommen, nämlich Kunsthistoriker im konventionellen engeren Sinne, diejenigen, denen die Erforschung der mittleren und neueren Kunst obliegt. Die immer neu verhandelte Frage nach den Wurzeln der mittelalterlichen Kunst mußte sie notwendig in die Antike zurückführen, zunächst in die spätere. Es war nur natürlich, daß sie ihre eigenen Gesichtspunkte mitbrachten; infolgedessen mußte ihre Behandlung anregend wirken, aber auch auf Widerspruch stoßen. Einstweilen wird man anerkennen, daß sie auf manches nicht oder nicht genügend Beachtete die Aufmerksamkeit hingelenkt haben. Übrigens sind weder die einschlagenden Forschungen noch die über sie geführten Verhandlungen schon am Ziel. Der Aufgabe dieses Buches, welches noch Fernstehende einführen will, wird es entsprechen, wenn wir über jene Forschungen und die auf sie gebauten Hypothesen hier in Kürze berichten, auch mit Benutzung ihrer Worte. Nur müssen wir dabei unsere Grenze einhalten. Hier interessiert uns nicht der Ursprung der mittelalterlichen Kunst, sondern bloß der Ausgang der Antike. Wir sind daher genötigt, jene Forschungen und Hypothesen gleichsam von ihrem

Mutterboden abzulösen und nur dasjenige aus ihnen herauszuheben, was sie zum Verständnis der Antike anbieten. Wir wissen, daß wir ihnen auf diese Weise nicht völlig gerecht werden; aber man wird es verstehen, wenn wir in den Grenzen der Antike zu bleiben vorziehen.

Zur besseren Übersicht wird es gut sein, die Epochen der Kunstgeschichte in der Kaiserzeit sich gegenwärtig zu halten. Von Unterabteilungen abgesehen unterscheiden wir die frühere Kaiserzeit von Cäsar und Augustus bis Hadrian, eine zweite, mittlere Epoche von den Antoninen bis Konstantin, und die Spätantike von Konstantin bis Justinian (Weltgesch. 377; ²384).

Alois Riegl schrieb Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Im Widerspruch zu Gottfried Sempers Lehre vom Einfluß des Materials und der Technik auf die Stilbildung betonte er die Bedeutung des selbstherrlichen Kunstschöpfens, des freischöpferischen Kunstwollens; und im Widerspruch zu der anderen Lehre vom spontanen Entstehen der Künste in den verschiedenen Ländern verlangte er Anwendung der historischen Methode, der geschichtlichen Ableitung. So ist ihm die Entstehung der Kunst des Islam nicht eine innere Angelegenheit des Orients, sondern der Universalgeschichte der Kunst. Das Wesentliche der sarazenischen Kunst, die Arabeske, beruht auf der Ranke; die Ranke aber war dem alten Orient noch fremd, Griechenland hat sie gefunden.

Die Ranke schätzt Riegl als die besondere und als eine besonders fruchtbare Errungenschaft der griechichen Ornamentik ein, schon in der ägäischen Zeit trat sie auf; eine zweite Errungenschaft war das Akanthusornament, von Riegl als eine fortschreitende Naturalisierung der Palmette aufgefaßt. Im Hellenismus setzt eine, die Folgezeit zunehmend beherrschende rückläufige Bewegung ein, die auf Entnaturalisierung, Geometrisierung geht. Bemerkenswertestes Kennzeichen ist die „unfreie“ Gestaltung sowohl der neben allem Naturalisieren immer weiterlebenden Palmette als auch des Akanthusblattes: statt als freie Endigung sich von der Ranke zu lösen, läßt das Blatt, oder die Palmette (beides nur halb gegeben, als Akanthushalbblatt, als Halbpalmette) aus der eigenen Spitze die Fortsetzung der Ranke hervorgehen, eine dem Pflanzenorganismus widersprechende Bildung. — Wir möchten lieber sagen, die beiden in der Ornamentik wirksamen Tendenzen, einerseits sich in bloßen Linien- und Formenspielen zu gefallen und gegebene Motive als bloße Linien- und Formenspiele zu behandeln, andererseits die Linien und Formen zu naturalisieren, liegen in dauerndem Widerstreit, in ewiger Spannung; gerade aus dieser Spannung strömt die lebendige Kraft, welche die Fortentwicklung des Ornaments in Gang erhält. Daß dabei bald die eine, bald die andere Tendenz das Übergewicht hat, immer wieder aber beide in annäherndem Gleichgewicht sich die Hände reichen zu gemeinsamem Schaffen, lehrt der Gang ihrer Geschichte. Gerade aus dem Beginne der Kaiserzeit stammt das Äußerste an naturalistischem Ornament, das wir der klassischen Antike verdanken; und die von Riegl wohlbemerkten dichtbelaubten Ranken der Kaiserzeit sind ebenfalls von einem energisch naturalistischen Trieb eingegeben, trotz der hinein verwebten unfreien Halbblätter.

Die abendländisch altchristliche Kunst hat Riegl übergangen. Ganz auf sein eigentliches Objekt und Ziel gerichtet, die mittelalterliche Kunst, und zwar die des mohammedanischen Morgenlandes, geht er sofort zur Betrachtung der oströmischen Kunst über und zwar in ihrer frühbyzantinischen Phase; seine Beispiele entnimmt er dem späteren fünften und dem sechsten Jahrhundert. Das grundsätzliche Unterscheidungs-

merkmal für den byzantinischen Akanthus findet er nicht wie Strzygowski in dem scharfen Zackenschnitt der Ränder, gegenüber den weicheren Formen der westlichen Akanthbildungen (er lehnt auch die Ableitung dieses Gegensatzes aus dem Unterschied der östlichen *acanthus spinosa* von der westlichen *acanthus mollis* ab), sondern in der Auflösung des früheren Gesamtblattes in einzelne kleinere Blätter durch scharfe Einziehungen zwischen den Lappen. Die Einzellappen, meist Dreiblätter, erscheinen auch isoliert, wie herausgezupft aus dem ganzen Blatt. Sodann aber wandelte sich die dichtbelaubte Wellenranke mit ihren teilweis unfreien Halbblättern in ein wellenrankenförmig fortlaufendes Akanthusblatt; dieses aber dient weiter dazu, nicht bloß niedrige Friese, sondern in freien Schwingungen auch größere Flächen zu füllen. Endlich erscheinen auch die durch eigentümliche Rankenführung entstehenden Bandverschlingungen, in Kreisen, größeren und kleineren im Wechsel, im Spitzoval oder im Kielbogen, in geradlinigem aber geknicktem Zuge. Zu alledem finden sich schon in früherer Zeit Ansätze, z. B. in den pompejanischen Dekorationsmalereien, doch auch in skulpierter Ornamentik. — Den byzantinischen gehen die sassanidischen Ornamente parallel, wie sie auch den byzantinischen gleichartig sind, sowohl vermöge ihrer Vorgeschichte wie in ihrem Nachleben; der Prozeß hat sich in allen von der oströmischen Kunst beherrschten Gebieten gleichmäßig angebahnt.

Riegl kommt zu dem Schluß, daß die frühbyzantinische Weise der sarazenischen bereits sehr nahe steht. An den Blumen- und Blattmotiven blieb nicht viel zu ändern, um zur reinen Arabeske zu gelangen; nur in der Rankenführung war auf bereits eingeschlagenem Wege ein entschiedener Schritt vorwärts zu tun. Riegl, der vom Mittelalter ausgeht, um nach der Umschau in der Antike zu ihm zurückzukehren, mißt die Antike am Sarazenischen. Wir, die wir das Mittelalter außer Betracht lassen, würden uns begnügen zu sagen: auf dem Boden der griechischen Ornamentik, wie sie sich insbesondere seit dem Hellenismus und in der Kaiserzeit entwickelt hatte, erwachsen brachte die frühbyzantinische Weise manche der während dieser Entwicklung befruchteten Keime zur Reife; damit endete die antike Ornamentik, indem sie es dem kommenden Mittelalter überließ, wie es mit dem hinterlassenen Erbe wirtschaften wolle.[1])

Anderen Darstellungen gegenüber stellen wir fest, daß Riegl die von Anbeginn vertretene Auffassung bis zum Ende behauptete, die Auffassung, daß der Hellenismus der Boden war, auf dem alle folgende Kunst erwuchs, und daß die treibende Kraft immer auf Seiten der Griechen war, durch alle Epochen der Kaiserzeit. Auch er unterscheidet die frühere Zeit bis zu den Antoninen, eine mittlere von Mark Aurel bis Konstantin, die späte von Konstantin bis Justinian.[2]) Die nachkonstantinische Zeit nennt er „spätrömisch", aber nicht in dem Sinne, als hätte in der Stadt Rom oder im römischen Westreich der Schwerpunkt der Kunst gelegen, die Führung lag stets beim griechischen Osten. Sein „römisch" hat immer das Weltreich im Auge, in dessen Kunstschaffen die schöpferische Rolle auch nach Konstantin demselben Griechenvolke verblieb, das diese Rolle, seit dem Niedergange der altorientalischen Völker, das ganze Altertum hindurch gespielt und zu unerhörten Erfolgen gebracht hatte. So ist auch die Kunst der römischen Kaiserzeit im wesentlichen noch immer eine griechische zu nennen; eines neuen Volkes mit neuen Kunstidealen bedurfte es nicht, die entscheidenden

[1]) Alois Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

[2]) Die mittlere und die späte (also von Mark Aurel bis Justinian) faßt er zusammen unter dem Begriff der „Spätantike".

positiven Leistungen gingen stets von der oströmischen Reichshälfte aus. In allen Teilen des Reichs wirkte der Hellenismus; auch für Parther und Sassaniden wie für das Ägypten der Spätantike gilt, daß ihre Kunst (Riegl redet speziell von der Teppichornamentik, meint es aber umfassender) auf hellenistische Wurzeln zurückzuführen ist, nicht, wie man meist glaubte, auf assyrische oder altpersische.

Eine großangelegte Charakteristik der nachkonstantinischen Kunst gibt das Werk „Spätrömische Kunstindustrie". Riegls historische Forschung ist verwachsen mit einer Kunsttheorie, die von einem gesunden Motiv ausgegangen zu einem System sich auswuchs, das den Archäologen zu immer neuem Widerspruche reizt. So hat er gewiß recht, gegenüber einer einseitig nur der Kausalität nachspürenden Kunstinterpretation dem „Kunstwollen" des Künstlers zur Anerkennung zu verhelfen, das, auf Hervorbringen einer bestimmten künstlerischen Wirkung zielend, die Kunstmittel freiwählend in den Dienst der Kunstabsicht stellt. Aber er verfällt selbst der Einseitigkeit, wenn er die doch auch bestehende Kausalität verneint und das bewußte Kunstwollen bis zum Bizarren übertreibt. Gottfried Sempers Lehre vom Einfluß des Materials und der Technik auf den Stil behält ihre Geltung so gut wie Riegls Lehre vom freien und bewußten Kunstwollen, eine jede an ihrem Ort und in ihren Grenzen. Wenn nun Riegl in der spätrömischen Kunst einen Verfall nicht anerkennt, so hängt das mit dem „Kunstwollen" zusammen. Die unleugbar auftretenden Verfallserscheinungen haben nur relative Bedeutung. Sie sind ein Rückgang dessen, worauf die vorausgegangene Blüte beruhte; das Plastische, worin die Stärke der klassischen Antike gelegen hatte, ging zurück. Aber es ward, bewußt und absichtlich, einem höheren Zwecke geopfert, es mußte fallen, um der Zukunft den Weg frei zu machen, der Moderne. Ich greife hier nur ein paar Sätze heraus, deren Sachliches uns wiederbegegnen wird. Die klassische Antike hatte die Formen nur in der reinen Ebene zur Anschauung gebracht, ohne Tiefe; sie war „grundsätzlich raumfeindlich". In der mittleren Kaiserzeit (deren Art und Weise aber noch weit in das vierte Jahrhundert hinein herrschte) kam insofern auch der Raum zu einiger Geltung, als die Form sich vom Grunde löste, der nun dunkel unter und zwischen den hellen Formen zu stehen kam; das gab einen Wechsel von Hell und Dunkel, eine Art farbigen Rhythmus. Im ausgereiften, nachtheodosianischen Spätrömischen fällt die plastische Form vollends in die Fläche ohne Tiefe zurück; aber der Grund zwischen den Formen erhielt Eigenbedeutung, gleichwertig dem Muster, es entstand der Rhythmus der Intervalle, usf.[1])

In der Einleitung zur Ausgabe der Wiener Genesis entwarf Franz Wickhoff eine geistvolle Entwicklungsgeschichte der Kunst der Kaiserzeit bis ins vierte Jahrhundert. Seine Ausführungen fallen soweit ganz in den Rahmen der Antike und unseres Interesses; nur aus dem Anlaß der Miniaturen wirft er ein paar Blicke in das Mittelalter.

Der hellenistische Barockstil hatte noch zu Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts Werke allerersten Ranges geschaffen, an absolutem Werte in nichts den Meisterwerken der großen Künstler von Phidias bis Lysipp nachstehend, Gebilde, die in kühner Bewegtheit und in pulsierendem Leben die Natur selbst zu übertreffen schienen. Aber dem Rausche folgte die Ernüchterung, im alexandrinischen Empirestil. Nun erst trat Rom in die Arena. Bis zum ersten Jahrhundert v. Chr. war die Kunst in Rom nur

[1]) Riegl, Altorientalische Teppiche 1891, 109 Der Knüpfteppich im Verhältnis zur altorientalischen Kunst. Derselbe, Spätrömische Kunstindustrie I 1901 (der zweite Teil ist nicht erschienen).

gelegentlich herbeigerufen worden, von einer regelmäßigen Entwicklung konnte dort nicht die Rede sein; erst in der Kaiserzeit fing sie an.

Rom kann als die letzte der hellenistischen Kunststätten gelten, Griechen waren die Schöpfer der römischen Kunst. Der allgemeine Charakter dieses römischen Hellenismus war ein etwas trockener Naturalismus. Er herrscht im „Architekturstil" der Wandmalerei, wie in der Pflanzendarstellung der Wiener Brunnenreliefs, den beachtenswertesten unter den augusteischen Stücken der „hellenistischen Reliefbilder". Naturalistisch ist die Wirklichkeitsdarstellung in den Zeremonienbildern der Ara Pacis. Immer derselbe nüchterne Empirestil eignete sich am besten, die kühle Eleganz des halbgebildeten römischen Adels auszudrücken; so schuf er den Knabenkopf des Oktavian und, in seiner Fortdauer, die vatikanische Statue des Augustus. Von griechischen Künstlern ausgebildet, jedoch schon von den römischen Auftraggebern beeinflußt, liefert die letzte Phase der hellenistischen Kunst den Grund, auf dem sich die nationale römische Kunst aufbauen sollte.

Den augusteischen imitativ naturalistischen Stil löste ein neuer ab, der „illusionistische", wie er in der claudisch-flavisch-trajanischen Zeit sich herausbildete. Der Naturalismus war seine Voraussetzung, er verschaffte dem Künstler die Beherrschung aller Formen und Farben, auf daß er nun endlich dem Gegenstand in voller Freiheit des künstlerischen Schaffens mit Abstand gegenüberstehen könne. Aber den Griechen war ein Herauskommen aus dem imitativen Naturalismus nicht mehr möglich, es gehörten neue Kräfte dazu, die mit dem römischen Auftraggeber verwandten Blutes waren. Den benötigten Arbeiterstamm lieferte die gemeinlateinische Kunst, die auf etruskischer Grundlage fußend in ganz Italien zu finden war, außer dem gräzisierten Süden. Ihre erste bedeutende Leistung waren die etruskischen realistischen Porträts, wie wir sie im Museo Gregoriano bestaunen; in deren noch unreifem Illusionismus behandelt z. B. der Giebelschmuck von Luni sein hellenistisches Vorbild. Nach Augustus also zogen, zur Ergänzung der für die Fülle der Aufträge nicht mehr zureichenden Griechen Arbeiter aus den Kleinstädten Italiens nach der Hauptstadt. Nun standen den Auftraggebern Künstler der eigenen Nation zur Verfügung, und an die Stelle des morgenländisch hellenistischen trat der abendländisch lateinische Stil, die nationalrömische, die römische Reichskunst. Ging die griechische Kunst immer auf das Typische aus, so die römische auf das Individuelle. Nun erlebte der Illusionismus, der die Illusion des Wirklichen nicht mehr durch erschöpfende Wiedergabe des dargestellten Organismus erstrebte, sondern durch Auswahl der Züge, die den Eindruck der Erscheinung in einem bestimmten Momente täuschend wieder zu erzeugen vermögen, seine höchste Ausbildung. Die neue Malweise, das letzte Wort des Malers, gesellte sich eine neue Erzählungsweise. Wickhoff unterscheidet die naive „kompletierende", die alles aussprechen will, was mit dem Gegenstand zusammenhängt, sodann die reife und klassische „distinguierende", welche herausgehobene Momente der Erzählung in besonderem Rahmen vorführt, einzeln oder in Zyklen, endlich die neue „kontinuierende", welche die verschiedenen Momente der fortschreitenden Handlung im selben Rahmen aneinanderreiht. Wenn auch in der griechischen Kunst schon vorbereitet, gehörte diese letztere Erzählungsweise als ausgeprägter Stil doch erst der Kaiserzeit an, ist keine griechische noch hellenistische Weise, sondern eine römische. Einige Belege für den Illusionismus und die kontinuierende Darstellung. Die Wandmalerei bildete ihren Architekturstil ins Illusionistische um im „vierten Stil"; eingestreute Kleinbilder aller Art, Stilleben und

Küchenstücke sind Kabinettstücke des Stils, im pompejanischen Macellum hat er sein Bestes geleistet. Illusionistisch behandelt ist die kontinuierende Darstellung der esquilinischen Odysseelandschaften (nach Wickhoff trajanisch). In Marmorrelief aber entstanden illusionistische Pflanzen- und Tierdarstellungen, wie die rankenden Rosen vom Hateriergrab, der in den Kranz tretende Adler in Santi Apostoli, das lateranische Relief mit über den Grund gestreuten Zitronen- und Quittenzweigen fast in japanischer Art. Die Triumphalreliefs des Titusbogens täuschen illusionistisch das Vorbeiziehen vor; das Wogen der Schlacht, in der kontinuierenden Weise verknüpft mit der Siegesfeier, schildert Trajans großes Relief (zerlegt und dem Konstantinsbogen eingefügt); das Höchste in kontinuierender Darstellung leistet die Trajanssäule. Groß ist die Zahl vorzüglicher Privatporträts dieses Stils, leuchtendste Probe der Illusionsplastik aber der Nerva in der vatikanischen Rotunde.

Wickhoff versucht das Fortleben jener Doppeltendenz an bedeutenden Denkmälern bis in das vierte Jahrhundert zu verfolgen. Diese nationalrömische Kunst strömte als Reichskunst nach dem griechischen Osten, zurück also zu ihren ersten Ausgangspunkten, den Stammsitzen der hellenistischen Kunst in Ägypten, Syrien und Kleinasien. Jene Länder hatten sich früh christianisiert, am intensivsten Kleinasien, Konstantin gab dem Prozeß entschiedeneren Fortgang. In den althellenistischen ostgriechischen Großstädten, Alexandria und Antiochia, wozu seit Konstantin das neue Rom kam, Byzanz, bildete sich nun erst, im vierten und fünften Jahrhundert, die endgültige christliche Kunst, deren Formenwelt auch maßgebend werden sollte für das Mittelalter. Dieselbe römische Reichskunst war es, die immer Größeres im Sinne tragend, den Gewölbebau vom Pantheon bis zur Basilika des Konstantin führte.[1])

Den Angelpunkt in Wickhoffs Ausführungen bildet der Übergang der Kunst aus den Händen der Griechen in die der Römer. Er legt diesen Übergang etwa in die Zeit der Claudier. Ein so scharfer, so tiefgreifender Einschnitt in die Kunstgeschichte der Kaiserzeit an dieser Stelle hat etwas Überraschendes. Kopfschüttelnd hört man auch das Nähere: Die Griechen, die eben noch die römische Kunst begründeten, in den Bahnen des Hellenismus, dieselben Griechen sollen nach Augustus plötzlich nicht mehr mitkönnen, sie bleiben auf der Straße liegen, und Römer, römische Künstler „aus den Kleinstädten Italiens“ übernehmen die Führung, begründen einen neuen Stil zu Sehen und Wiederzugeben, den Illusionismus, einen neuen Stil auch der Erzählung, die kontinuierende, und mit und in diesem neuen Doppelstil beschenken sie die Menschheit mit der römischen Reichskunst. Leider hat Wickhoff den Satz vom Zurückbleiben der Griechen und dem Hervortreten der Römer ohne Beweis gelassen. Wir bleiben mithin berechtigt, an der Auffassung festzuhalten, daß die römischen Auftraggeber wohl Programme aufzustellen in der Lage waren, nach Umständen für alle Teile des Reiches; aber das Künstlerische an der Kunst blieb immer griechisches Werk, sie blieb griechisch.

Sobald die Kunst der Kaiserzeit nicht als nationalrömische, sondern als hellenistische Kunst anerkannt wird, und zwar nicht bloß für die augusteische Epoche, sondern für ihre ganze Dauer, so tritt sie damit in den weiten Kreis der gesamthellenistischen Kunst, wie sie das ganze Gebiet der Mittelmeerländer durchsetzte, im Zentrum bis auf

[1]) v. Hartel und Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1895.

Poppelreuter, Kritik der Wiener Genesis, zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Untergangs der alten Kunst, Köln 1908, wird mir erst bei der Drucklegung durch Neuwirths Anzeige in der Dtsch. Lit. Zeit. 1909, 1003 bekannt.

den Grund, an der Peripherie mehr verlaufend. Das also wäre das Hauptkennzeichen, welches vor allem festgehalten sein will, der weltbeherrschende Hellenismus. Demgegenüber tritt die andere Frage, in welchem Sonderkreis der vielgliedrigen hellenistischen Kulturwelt die einzelne künstlerische Erscheinung ihren Ursprung genommen haben möge, ob in Athen oder in Ephesus, in Alexandrien, Antiochien oder Rom, diese Frage, so wichtig sie bleibt, tritt doch in die zweite Linie zurück. Mag in Syrien die altsyrische Weise, wie sie nun einmal war, immer sich noch gehalten haben, tonangebend war doch die hellenistische. Ähnlich stand es in Ägypten, nur daß die nationalägyptische Kunst eine ganz andere Größe und Macht war, die dem Eindringling einen viel härteren Granit entgegensetzte. Die alten Römer aber hatten ja Köpfe wie Granit, doch über eine nationale Kunst verfügten sie nicht, geschweige denn über eine widerstandsfähige; dem Hellenismus waren sie schon lange vor Alexander preisgegeben. Ob und wieweit die Römer der Kaiserzeit ihrem Hellenismus einen Erdgeschmack zu geben vermochten, etwas von italischer oder nationalrömischer Individualität, das bleibt offene Frage, für sie wie für alle Landschaften. Rom eigentümlich ist sicher das gewiß wichtige, aber in anderer Sphäre liegende Moment, das es Reichshauptstadt war. Wenn wir nun aber sagen, die römische Kunst war Hellenismus in Rom, getragen von Griechen und griechisch Geschulten, so gestehen wir ihr damit auch die Fähigkeit zu, im Rahmen des Hellenismus ähnlich eigenschöpferisch zu sein, wie etwa die Griechen in Hellas, vielleicht auch wie die Kleinasiens es waren, jedenfalls aber wie die Alexandriens oder Antiochiens. In jedem besonderen Falle bliebe das zu prüfen. Wir aber tragen Bedenken aus Einzelheiten raschschließend verallgemeinernde Folgerungen zu ziehen.

Die letzte noch übrige Frage, nach den Künstlern, tritt ganz in den Hintergrund, weil wir von solchen zu wenig wissen. Und dies wenige hilft nicht viel weiter. Apollodor von Damaskus baute das Forum Trajans. Seinen Namen nach war er ein Grieche; es hieße phantasieren, hinter dem griechischen Namen einen Syrer oder Halbsyrer zu suchen. Griechen gab es überall, schon im sechsten Jahrhundert v. Chr. in Babylonien und Persien. Wie nun unser Apollodor zu Rom das Forum ausbildete — natürlich tat er es im hellenistischen Stil der trajanischen Epoche, aber ob er wie eine Würze eine Spur Syrisches hineingab, oder ob er, den Römern ein Kompliment zu machen, einen Tropfen römischer Individualität einfließen ließ (vorausgesetzt, daß er dergleichen vorfand), oder gar dem Spanier auf dem Thron zulieb ein bißchen Iberisch, um solche subtile und spinöse Fragen beantworten zu können, wird es in der Tat noch der Arbeit von Generationen bedürfen.

An dieser Stelle sei Franz Xaver Kraus eingeschaltet. Schon im ersten Bande war von ihm zu reden, als von einem ernsten, nach echter Wissenschaft verlangenden Gelehrten, der im Laufe seiner Entwicklung manches Vorurteil abgelegt hat, nur nicht das fundamentale, an dem schließlich alle Forschung strandet. Seine Weise zu arbeiten und sich auszusprechen erschwert es, einen scharfumrissenen Bericht seiner Auffassung zu geben.

Bei Besprechung der Katakombenmalereien tritt Kraus für ihren symbolischen Charakter ein. Er geht aus vom Orient als der Wiege des Christentums. Die junge Gemeinde hatte keinen weiten Weg zurückzulegen, um sich eine symbolische Ausdrucksweise, eine Bildersprache zu schaffen. Sie war im Orient geboren, und die Sprache dieses Orients war von jeher eine symbolische; die ganze Kunst und Poesie des Morgen-

landes war seit Jahrhunderten gewohnt und ist noch gewohnt, in Hieroglyphen ihre Gedanken zu verbergen und in Gleichnissen anzudeuten; auch der Herr selbst pflegte in Gleichnissen zu reden. Daran reiht Kraus einen Abriß der Geschichte der allegorischen Interpretation, freilich nur der christlichen. Weiterhin erörtert er die Frage nach dem lokalen Ursprung der Typen. Wo treten sie zuerst auf? schuf sie der Orient oder der Okzident, Alexandria oder Rom? Er fügt sofort hinzu, eine zuverlässige Antwort werde man wohl niemals geben können; der Vorrat an Denkmälern, besonders des Orients, ist zu klein. Immerhin wird man den Einfluß des Alexandrinismus auf die Entwicklung der christlichen Kunst nicht in Abrede stellen dürfen. Sein Einfluß auf die Ausgestaltung der theologischen Literatur war geradezu maßgebend; es widerspräche allen Gesetzen des geistigen Lebens, wenn sich diese Einwirkung nicht auch auf dem Gebiete der Kunstvorstellungen bewährt hätte. Einzelne derselben, wie der Ichthys, sind gewiß auf Alexandria zurückzuführen. Prüft man die wenigen frühchristlichen Denkmäler aus dem Orient, so scheint sich zu ergeben, daß in den drei ersten Jahrhunderten Orient und Okzident über denselben Bilderschatz verfügten, daß aber diese Kunst provinziale und lokale Nüancen aufweist. Was Rom betrifft, so kann nicht geleugnet werden, daß dort Typik und stilistische Behandlung sich im allgemeinen der römischen Kunst der Kaiserzeit sozusagen vollständig anschmiegt. Die politische und kirchliche Bedeutung der Stadt, die Zahl und Erhaltung der uns hier überlieferten Denkmäler lassen diesen römischen Charakter der altchristlichen Kunst nicht bloß für die ersten vier, sondern für die ersten sechs Jahrhunderte als den dominierenden erscheinen, neben dem die Kunst der Christen in Sizilien, Ägypten, Syrien, Griechenland, Gallien gewissermaßen nur eine provinziale und lokale Physiognomie hat.

Die Besprechung der altchristlichen Miniaturen führt wieder zu der Herkunftsfrage zurück. Alexandrien war in jenen Jahrhunderten die geistige Hauptstadt der Welt; das galt im Gebiet des profanen, das galt noch mehr in dem des kirchlichwissenschaftlichen Lebens. Damit ist auch das stärkere Hervortreten des griechischen Elementes in der Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts gegeben; man bezog nicht Bibeln und andere Bücher aus Alexandria, ohne auch von den diesen Büchern beigegebenen Illustrationen berührt zu werden. Die Vorlagen der besten Psalterillustrationen, wohl im vierten Jahrhundert geschaffen, werden alexandrinischen Ursprungs sein. Bei den illustrierten Bibeln haben wir es mit mehreren nebeneinander entstandenen zu tun, einer römischen, einer griechisch-alexandrinischen, schließlich byzantinisierenden, und einer syrischen erst aus dem sechsten Jahrhundert, den Stammmüttern aller jüngeren.

So erörterte Kraus die Frage in der „Geschichte der christlichen Kunst“; wenige Jahre später kam er im „Repertorium“ in Kürze auf den Gegenstand zurück, faßte da aber nur Alexandrien für sich ins Auge, bloß in einem allerdings bedeutsamen Nebensatze streifte er auch die altchristliche Gesamtkunst. Offen bleibt noch die Frage, so etwa sagt er, der frühesten Anfänge christlicher Kunst in Alexandrien, wo der Ausgang der gesamten Kunst der alten Christenheit zu suchen ist. Dort in Alexandrien hatte die christliche Kunst vor dem dritten Jahrhundert wahrscheinlich einen spezifisch hellenistischen, erst später dem römischen Einfluß weichenden Charakter. Kraus scheint aber dabei zu bleiben, daß die christliche Kunst in Rom zwar von Alexandrien angeregt, aber bei ihrer Ausbildung von Anfang an in der vorausgesetzten spezifisch römischen Weise aufgegangen, eine spezifisch römisch-christliche Kunst ge-

worden sei, die schließlich auf das bis dahin hellenistische Alexandrien umgestaltend zurückwirkte.[1])

Wir kommen nun zum Hauptwortführer in der Diskussion, Josef Strzygowski, dem Urheber und Vorkämpfer einer wichtigen Hypothese zur Lösung des großen Problems, auf welchen Wegen und unter welchen Einflüssen aus der klassischen Antike durch Vermittlung der Spätantike die Kunst des Mittelalters und der neueren Zeiten geworden sei. Wenn Strzygowski seine Idee bisweilen auch, um sich Gehör zu erzwingen, in absichtlich tönenden Worten wie eine feststehende Wahrheit verkündete, auch wenn sie „vorläufig noch nicht viel mehr als seine Überzeugung ist", so glauben wir doch seiner eigentlichen Meinung besser gerecht zu werden, wenn wir sie, in Übereinstimmung mit anderen seiner Wendungen, als das nehmen, als was sie in der Wissenschaft allein gelten kann, nicht als These, sondern als heuristische Hypothese, als eine bescheidene Frage, ob das Problem vielleicht auf dem vorgeschlagenen Wege der Lösung näher gebracht werden könne. Es liegt dann der planvollen Beobachtung ob, festzustellen, ob die Tatsachen in der Hypothese ihre Erklärung finden, ob sie in ihr restlos aufgehn. In ähnlichen Fällen, auch in den günstigsten, pflegt das Ergebnis zu sein, daß die Hypothese sich nur unter mehr oder weniger Modifikationen bestätigt.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, hier den Inhalt der sämtlichen Schriften dieses unermüdlichen Forschers vorzuführen, die alle um den erwähnten Punkt sich drehen; wir dürfen uns darauf beschränken, einige wenige herauszuheben, die er selbst als Marksteine auf seinem Wege bezeichnet hat. Dabei wiederhole ich, daß unser Bericht nur diejenigen Teile seiner Geschichtsauffassung berücksichtigt, die sich auf die Antike beziehen. — Für diejenigen, denen die Hypothese bisher unbekannt blieb, sei im voraus bemerkt, daß man Ursache hat, einen Punkt sich stets gegenwärtig zu halten, nämlich den Doppelsinn des Wortes Orient; er kann um so leichter verwirren, als Strzygowskis Hypothese eine doppelte ist. Einmal besagt sie, die altchristliche Kunst sei nicht römische, sondern hellenistische und zwar von der Art, wie sie in den Großstädten des griechischen Orients, Kleinasiens, Syriens und Ägyptens, ihre Heimat hatte, sodann aber weitergehend nimmt sie an, die gesamte hellenistische Kunst sei in den Spätzeiten des Altertums durchsetzt worden von der Art des nichtgriechischen Orientes, des autochthon Ägyptischen, Syrischen, Mesopotamischen, Persischen. Im Interesse terminologischer Deutlichkeit werden wir nachstehend nicht von griechischem Orient, sondern nur von griechischem „Osten" reden, den Terminus „Orient" aber dem ungriechischen Morgenland vorbehalten. Man wende nicht ein, Orient sei nur geographischer Begriff, für Ostgriechen, Ägypter, Semiten und Perser gleichgültig. Denn in Gegensätzen wie „Orient und Rom" handelt es sich um mehr, es handelt sich um Kulturbegriffe.

Das Buch „Orient oder Rom" (1901) wendete sich gegen die ererbte, durch Wickhoff neu formulierte Anschauung, als wenn im Wege einer von Rom ausgehenden

---

[1]) Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I 1896, 77 (Bei Interpretation der Katakombenmalerei Chr. Ant. I hielt ich es nicht für nötig, Kraus' rückständige Auffassung der Bildersprache erst noch zu widerlegen. Die Bildersprache nicht bloß des Orients, sondern aller Völker, die Gleichnisse der Evangelien, die sinnbildlichen Malereien der Katakomben wollen doch die Gedanken nicht verbergen, auch nicht bloß andeuten, sondern im Gegenteil durch die Sinnfälligkeit der Bilder gerade recht deutlich und eindringlich aussprechen). 81. 449; derselbe im Repertorium f. Kunstwiss. XXIII 1900, 49.

Reichskunst das Phänomen der „römischen", wie der altchristlichen Kunst verständlich wäre. Indem er einen bedeutenden Rest vom Prachtbau Konstantins am heiligen Grabe zu Jerusalem nachweist und stilkritisch analysiert, kommt er zu dem Ergebnis, daß da keine von Rom ausgehende Schöpfung vorliegt, im Gegenteil, alles daran ist unrömisch. Griechischer, besser hellenistischer Geist spricht aus diesen Resten, und was daran nicht in den griechischen und hellenisierenden Denkmälern des syrischen und kleinasiatischen Kreises vorgebildet war, das stammt aus der christlichen Kunst des Jerusalem benachbarten syrischen und ägyptischen Kreises. Es ist bodenständige Kunst, die uns hier entgegentritt. — Ein aus Konstantinopel nach Berlin gekommenes Christusrelief gehört zu einer Klasse reichverzierter Sarkophage, deren Exemplare sich teils in Kleinasien, teils in Rom und sonst im westlichen Kunstkreise gefunden haben. Strzygowski glaubt die Heimat der ganzen Klasse nicht im Westen, sondern im griechischen Osten suchen zu sollen. — Eine späthellenistische Holzskulptur aus Ägypten gibt Anlaß, der ägyptisch-christlichen Skulptur näherzutreten und ihr gewisse in europäischen Sammlungen zerstreute Elfenbeinschnitzereien zuzuweisen. Im Anschluß hieran werden die berühmten im Vatikan aufbewahrten Porphyrsarkophage der Helena und der Konstantia untersucht; der Nachweis von Resten ganz gleichartiger Särge in Konstantinopel und Alexandria führt zu der Hypothese, daß diese Sarkophagklasse in den ägyptischen Porphyrbrüchen entstanden sei, wie auch Eigenheiten in der Behandlung gerade an ägyptischen Arbeiten Analogien fänden.

Dann, in dem Aufsatz „Hellas in des Orients Umarmung", ging Strzygowski dazu über zu zeigen, daß die neue Richtung der Spätantike sich auch nicht erklären lasse aus Riegls Annahme einer spontanen Entwicklung des antiken „Kunstwollens", sondern nur aus dem Vordringen des alten Orients Hellas gegenüber. Die reine duftige Psyche von Hellas war von vornherein umringt von erbgesessenen Feinden, die gierig die Arme ausstreckten, sie zu umfassen, zu erdrücken. Solange der Organismus des schönen Kindes von Vollkraft strotzt und sie in glücklicher Selbstvergessenheit im eigenen Lande aufwächst, gewinnen die Lauernden keine Macht; sie warten, und erst als Hellas sie in ihrem Lande aufsucht, da erlangen sie zuerst Einfluß, dann Macht, endlich den Sieg. Die zähe Natur des Orients ist unüberwindlich; was wir die byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient, das ist der Sieg des greisen Ahasvers über die Schönheit von Hellas und die imposante Größe Roms. Hellas in Ägypten: weit davon entfernt, daß Hellas das Autochthone niedergerungen hätte, läßt sich im Gegenteil eine Reaktion des Altägyptischen beobachten; im Kammergrab von Kom-es-schugafa (um 100 n. Chr.) fanden sich die griechischen Malereien eines Raumes übertüncht und mit ägyptischen bedeckt. Im Zweistromland wurde die hellenistische Kultur ganz überschwemmt von der persischen, sprechendster Beleg ist das kommagenische Denkmal auf dem Nemrud-dagh (im Jahrhundert vor Chr.). Persien: die Kunst der Sassaniden (226—636) wurde das eigentliche Verhängnis der hellenistischen Kunst im Orient; nicht nur daß sie im eigenen Lande die alte Tradition ungebrochen hochhielt, sondern durch ihre Industrie wurde sie der gefährlichste Konkurrent des Griechisch-Römischen, ihre Seidenerzeugnisse, Goldschmiedearbeiten und Schmucksachen in Edelsteinen wurden die wichtigsten Faktoren in der Entwicklung des byzantinischen Stils. In Syrien war die späthellenistische Industrie zu Hause; und doch ist die altheimische Tradition dort nicht ausgestorben, hittitischer, das ist altnordsyrischer Brauch, durch Bauten wie den salomonischen Tempel vermittelt, lebte in südsyrischen Kirchen wieder auf. In Klein-

asien: wenn auch die Masse seiner Bauten römischer Zeit beweisen, daß die hellenistische Kunst hier breiten Spielraum fand (trotz der römischen Bauinschriften wurden sie nicht im römischen, sondern im griechischen Geist erbaut), so kann doch auch hier schon in römischer Zeit von einem Sieg des Altorientalischen über das Griechiche gesprochen werden. In Hellas selbst kündigt sich der Orient mit dem Denkmal des Philopappos an, der Sieg über die heimische Kunst vollzieht sich im fünften Jahrhundert mit dem Vordringen des Byzantinismus. Noch mehr nach Westen zu belegen den Sieg des Orients Bauten wie der Diokletianspalast zu Spalato, des Theodorichsgrab zu Ravenna, Santa Costanza zu Rom. Ruft denn nicht schon das Vordringen der orientalischen Kulte laut genug den Sieg aus? von anderen zu schweigen, der des Mithras, des Christus? Am Christentum ist ja der alte Orient wieder erstarkt, in der christlichen Kunst findet er sich auch der äußeren Form nach wieder, und erst in dieser neuesten, von einem bahnbrechenden ethischen Keimgedanken durchsetzten Form gelingt es ihm, Hellas zu ersticken.[1])

Der byzantinische Stil hat sich in Kleinasien, Syrien, Ägypten vorbereitet; er ward groß in den hellenistischen Zentren, vor allem in Antiochien, zur vollen Einheit aber erwuchs er erst in Konstantinopel im fünften und sechsten Jahrhundert. Der Stil ist ein orientalischer, nicht Rom noch der Hellenismus hat ihn gezeitigt, sondern der siegreich vordringende Orient. Das Wesen des neuen Stils ist von vornherein ein orientalisches, weil seine Seele, das Christentum, auf semitischer Basis erwächst. Die christliche Kirche hat mit dem antiken Tempel nichts zu tun, sie ist nicht Massen- sondern Raumbau. Die alte Form der Basilika, wie es scheint hittitisch-semitischen Ursprungs, wird bald verworfen, mit ihr der Quader, die Säule, das Epistyl. An die Stelle tritt der altorientalische Ziegel, nicht der vom Orient bevorzugte Luftziegel, sondern der erst von den großen hellenistisch-römischen Stadtkulturen in seinem ganzen Werte erkannte Backstein, das Element des Mauer- und Gewölbebaues, damit aber des vollkommensten Raumbaues. Dazu der Wandschmuck: das spezifisch Hellenische am griechischen Tempel liegt weniger in seiner Formenschönheit als in dem ästhetischen Werte der leeren Steinwand, von deren stolzer Ruhe die Bewegung der Formen sich erst wirkungsvoll abhebt; im Gegensatz zu der klassischen Schmucklosigkeit der Fläche kehrt der byzantinische Stil zurück zum altorientalischen Wandschmuck in Prunk und Glanz, ausgeführt im ebenso altorientalischen Flächenstil. Auch in den Ornamenten machen sich orientalische Motive breit.

„Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte“ (1903), Strzygowskis dritter Vorstoß, will die Kraft dieser wachsenden orientalischen Flut, an sich und im Rahmen der späthellenistischen Kunst, ahnen lassen an Hand der Mannigfaltigkeit gewölbter Kirchenbauten in Kleinasien.

Bei diesen knappen Auszügen müssen wir es soweit bewenden lassen. Die klassischen Archäologen dürfen ohnehin an dem Studium der Strzygowskischen Arbeiten nicht vorbeigehen; sie haben reichen Gewinn davon, werden freilich auch auf Schritt und Tritt zum Widerspruch erregt, natürlich in verschiedener Weise, je nachdem sie selbst z. B. über die römische Kunst denken. — Hier soll nichts von solchen Einwendungen vorgebracht werden, ich möchte nur feststellen, daß auch Strzygowski die Erhebung des Wölbbaues zum Raumbau in Backsteinausführung den hellenistischen Großstädten wie Antiochien oder Alexandrien vindiziert, wie das in den Kreisen der

[1]) Münchner Allg. Zeitung, Beilage 1902 n. 40. 41.

klassischen Archäologie schon lange erwogen wird. Also ist der Raumbau unter Gewölbe griechische Schöpfung, wohl ostgriechische, aber nicht autochthon orientalische. Die Griechen haben wieder einmal ein entlehntes Motiv erst zu vollem künstlerischen Leben entfaltet. Wo immer wir in einen Raumbau unter Wölbung eintreten, vom Pantheon bis zur Sophia, begrüßt uns die griechische Psyche.

Zum Schlusse unserer Einleitung ein Wort über Mschatta, das Denkmal, in dem Strzygowski einen Kronzeugen für die Übergriffe des Orients gefunden zu haben glaubt. Es gehört den letzten Zeiten des Altertums an, die früheren Beurteiler setzen es nach Justinian, Strzygowski nach Konstantin. Da es nicht christlich ist, so fällt es nicht unter die Gegenstände dieses Buches; ein Wort über die Auffassung des Ganzen aber wird hier am Platze sein.

Ich habe das Märchenschloß nicht im Glanze der Wüstensonne gesehen, nur die Tordekoration im dumpfen Kerker des Kaiser-Friedrich-Museums, wo es unmöglich ist, das Wunderwerk in flutendem Höhenlichte aus Abstand auf sich wirken zu lassen; man kann es nur nahsichtig zergliedern. Strzygowski hat eine eindringende Analyse mit einem auf ausgebreitete Erfahrung gegründeten und von kunstgeschichtlicher Auffassung getragenen Kommentar geschrieben. Der Archäologe hat manches dazu zu bemerken. Vor allem wäre die Fragestellung zu berichtigen. Was ist Kette, was ist Einschlag im Gewebe dieser Spätantike? Wenn ein autochthoner Asiate in der syrischen Wüste solch ein festes Schloß sich baut, so wird man in erster Linie voraussetzen, daß es in Anlage, Aufbau und Ausbildung orientalisch sei; wenn wir unter der angegebenen Voraussetzung fremde, nämlich hellenistische Elemente darin zu bemerken hätten, so würden wir nicht fragen, inwieweit das Orientalische über das Hellenistische Herr geworden sei, höchstens wieviel Orientalisches sich dem eingedrungenen Fremden gegenüber habe behaupten können, wohl aber umgekehrt, wie weit die fremde Art, die hellenistische, das orientalische Objekt ergriffen und hellenisiert habe. Wir begnügen uns, im Sinne dieser Frage ein paar Gesichtspunkte hervorzuheben; dabei stellen wir uns, um den Streitpunkt zu isolieren, auf den Boden der von Strzygowski gegebenen Analyse.

Flächenverzierung der Torpfeiler, übergreifend auf die seitlich anschließenden Wände, kennen wir als altorientalisch; wir besitzen Zeugnisse in den neuerdings der Wissenschaft wiedergewonnenen, zur Zeit der Spätantike aber verschütteten Palästen der Hittiter und Assyrer; bei denen der Perser erscheint das Motiv modifiziert. In Mschatta lebt es wieder auf. Nun aber völlig hellenisiert. — Das Zickzackornament ist allerdings auch orientalisch, aber nicht spezifisch orientalisch; die Primitivzeit der ägäischen Länder besaß es, es ist allgemein primitiv geometrisch. Der Riesenzickzack von Mschatta erinnert mich an Lorsch, wo ein solcher über die Kapitelle der kannellierten Wandpfeiler steifbeinig einhersteigt; es sind die oft recht steilen Giebel, die, meist im Wechsel mit Flachbögen, in der Spätantike gern die Intervalle der Kolonnaden abschließen, schon früh zu fortlaufend auf- und absteigendem Bande verschmolzen, und die in Mschatta von der Kolonnade emanzipiert auftreten. Aber sind nicht die Elemente des ganzen Torschmucks von Mschatta von der Art, dergleichen wir in der Antike nicht am Sockel, sondern über Säulen und unter dem Sims zu sehen pflegen? Das ursprünglich bescheidene Zickzackornament mußte im Giebelbau erst monumental werden, ehe es als Riesenzickzack die Flächenverzierung gliedern durfte.

Griechisch sind gleich die Rahmen, griechisch in der kräftig plastischen, schattenden

Profilierung, und in den Profilen selbst. Griechisch sind die in die Zickzackzwickel gesetzten großen Rosetten. Freilich, die Rosette ist altorientalisches Gut, doch schon in der Heroenzeit wurde sie in Hellas aufgenommen; und diese ihre plastische, skulpturelle Ausbildung ist griechisch. Flachrunde Bossen wurden in der hellenistischen Architektur schon längst teils konvex zu Rundschilden, teils konkav zu Phialen oder Rosetten ausgemeißelt. Griechisch ist das Ornament, sowohl der Rahmen, wie der Füllungen (mögen auch einzelne Motive durch persische Hände gegangen sein), der Akanthus selbstverständlich, aber auch die in Griechenland längst heimisch gewordene Palmette; und griechisch ist das Weinlaub. Freilich, der Wein stammt aus Asien, der Orient hat ihn einst in Europa eingeführt, wahrscheinlich um die Psyche von Hellas mit Alkohol zu vergiften. In der Kunst erscheinen Weinstock und Rebe zuerst als Naturdarstellung, im Orient in assyrischen Reliefs, in Hellas kaum später im sechsten und fünften Jahrhundert; da ist ein kunstreicher goldner Weinstock mit Trauben von Edelsteinen, den samische Goldschmiede arbeiteten, der persische Hof erwarb ihn; da sind zahlreiche bacchische Szenen mit Reben darin, wie z. B. an der Vase des Phintias und weiterhin mehr. Als Ornament bemerken wir die Weinrebe zuerst am sog. Alexandersarkophag, den griechische Bildhauer aus griechischem Marmor in einer Kunst schufen, die nach Inhalt und Form griechisch war (Muß noch einmal daran erinnert werden, daß die Wellenranke nicht im Orient entstand, sondern in Griechenland, früher als das Flechtband auf der Welt war?). Unter den Figuren werden weinlesende Putten bemerkt, Kentaur und Greif, der aus kleinasiatisch griechischen Denkmälern bekannte Buckelochs.

Griechisch ist auch die Technik, einerlei von welchen Händen ausgeführt, es kommt uns hier auf den Geist an. Es ist Flächenverzierung in flacher Ausführung. Und die Flächendekoration war im Orient immer flach, die Griechen dagegen entwickelten sie plastisch; ist nun die Flächenverzierung von Mschatta ungriechisch, orientalisch? Der Schluß ist wieder zu kurz. Die Orientalen blieben bei der Flachverzierung stehen, nicht weil sie ihnen national, spezifisch orientalisch gewesen wäre; vielmehr war sie allgemein primitiv, primitiv in dem früher ausgesprochenen weiteren Sinne des Unentwickelten, Unausgereiften. Der Orient blieb da stehen, wo das Klassischgriechische anfing. Letzteres entwickelte die Plastik. Als aber die griechische Kunst ihren Kreislauf vollendete, da war die plastische Kraft der Griechen erschöpft, da fiel die griechische Verzierung in das primitive Flache zurück, von dem auch sie einst ausgegangen war. Das Höchste leistete der Grieche in seinem eigenen Material, dem Marmor, sein eigenstes Werkzeug war der Meißel. Im Ausgang der hellenischen und hellenistischen Antike sank die plastische Form in die Fläche zurück, wie ein feuchtaufgebauter Ton, dem man den inneren Halt nimmt. Im Steinrelief, das die Form in die Tiefe hinein gebaut hatte, schnellte sie wieder zur Oberfläche zurück, blieb in ihr haften. Die Flachform wurde gleichsam ausgeschnitten, mit Meißel und Bohrer. Das blieb immer griechische Skulptur. Aber die Formen wurden auch mehr oder weniger unterhöhlt, so daß sie sich hell abheben vom Dunkel in der Tiefe, vom „Tiefendunkel“. Das wirkt malerisch; nur darf man dem Begriff der malerischen Wirkung nicht den der farbigen unterschieben, um die Wirkung der griechisch skulpierten Flachverzierung ableiten zu dürfen von der orientalischen farbigen.

Der Erbauer von Mschatta wußte sein Schloßtor nicht schöner zu schmücken als mit griechischer Skulptur; allerdings nahm er sie in dem Stadium der im Plastischen

rückläufigen Bewegung, in der er sie fand, als Flachskulptur in durchbrochener Arbeit, heller Zierat auf dunklem Grund, malerisch wirkend im Freilichte, vollends im südlichen. Es war Rückfall ins Primitive. Aber so gleichmäßig hatte sich der Rückfall vollzogen, daß das Resultat ein in sich Homogenes wurde, etwas wie eine neue Art, ein neuer Stil; es entstand nicht als Erzeugnis eines bewußten „Kunstwollens", vielmehr als notwendiges Ergebnis einer unvermeidlichen Entwicklung. Als die neue Art anfing, unter Bohrer und Meißel sichtbar in Erscheinung zu treten, mag es den Bildhauern endlich bewußt geworden sein, daß ihr Tun hinzielte auf ein Leben in der Fläche, als ein Spiel des Lichts über dem dunklen Grunde. Also, unbewußt oder bewußt, ein letzter Stil der griechischen Skulptur.

Auch in Mschatta, wie in der Sophia, begrüßt uns die griechische Psyche.[1])

[1]) Mschatta: Riegl, Altorientalische Teppiche 134 Maschita. Abbildungen bei Brünnow und Domaszewski, Provincia Arabia II 1905, 105 und bei Strzygowski und Schulz, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1904, 225.

Nachdem das Vorstehende niedergeschrieben war, erschienen die ersten Lieferungen von Schieles „Religion", darin Strzygowskis zwei Artikel über Altchristliche Kunst. Unermüdlich aufrufend, mahnend, drängend entrollt er noch einmal sein Banner, stellt neue und wichtige Aufgaben, die alle hinzielen auf die Erforschung des Orients, nach seiner Hypothese der Wiege der altchristlichen Kunst. Ihn selbst führt seine Idee von Fund zu Fund. Für dies unausgesetzte Suchen im griechischen Osten wie im autochthonen Orient, für jedes hervorgezogene und neu beleuchtete Denkmal sind wir alle voll Anerkennung. Aber er selbst hat oft genug gesagt, daß es noch Generationen von Forschern bedarf, um die wirkliche Stellung des Ostens herauszuarbeiten. Ist es da schon am Platze, die vielleicht divinatorisch das Richtige ahnende, vielleicht aber erhebliche Einschränkungen und Berichtigungen fordernde Hypothese als allein wahres Dogma zu verkünden und jeden, der nicht gleich mittut, als nicht „modern" zu verketzern? Wer heute noch über die römischen Katakomben schreibt, der ist ihm schon verdächtig „romzentrisch" zu sein; und wer sich noch bei Interpretation aufhält, der ist ihm „nur Philologe". Als ob die klassische Archäologie erst vom Kunsthistoriker lernen müßte, daß auch Stilkritik sein muß; ist sie doch während des letzten Menschenalters fast ganz in Stilkritik aufgegangen und hat damit ein Stück Kunstgeschichte aufgebaut, wie wir Alten noch in unseren Studienjahren es uns nicht träumen ließen. Mit Strzygowskis kunsthistorischen Hypothesen sich zu befassen hatte mein erster Band nicht Anlaß; das Wenige, was hätte in Frage kommen können, wie die Oranten oder der bärtige Christus, bislang noch allzu problematisch, läßt sich auch nicht im Rahmen einer Interpretation der Katakombenbilder erledigen, sondern nur in einer alle Kunstzweige berücksichtigenden Typik der christlichen Antike. Das wäre jetzt verfrüht. Zu seiner Zeit wird es kommen.

Zur Orienthypothese stehe ich im allgemeinen so. Dem Archäologen ist die christliche wie die heidnische Kunst der Kaiserzeit Hellenismus. Darin sind wir also einig. Aber den an sich durchaus anerkennenswerten Versuchen, die kunstgeschichtlichen Phänomene auf örtliche Ursprünge zurückzuführen, sei es auf Rom, Alexandrien, Antiochien oder Westkleinasien, stehe ich nicht gerade skeptisch, doch zurückhaltend gegenüber, nicht anders wie meine Weltgeschichte den analogen Bemühungen auf dem Gebiete der klassischen Kunst. Die andere Hypothese, die zugleich über die Grenzen des Altertums hinaus zielt nach dem Mittelalter, die Behauptung eines Vordringens des Autochthonorientalischen („Hellas in des Orients Umarmung"), wird geprüft werden, wenn es an der Zeit ist, jedenfalls scheint sie mir übertrieben. Da wir alle indessen, Archäologen und Kunsthistoriker, auf dem zulange vernachlässigten Felde noch in den ersten Anfängen der Forschung stehen, so tut nichts mehr not, als ruhiges Arbeiten.

Die Fundamente zum Studium der christlichen Antike werden jetzt eben gelegt, so schrieb unlängst mein verehrter Grazer Kollege; es sei nur schade, daß Sybel, als der unverbesserliche philologische Archäologe, an der Literatur klebe, statt die Augen den Formen und Farben zu öffnen und in die Erforschung der christlichen Antike an der Hand seiner, Strzygowskis, Arbeiten einzutreten (Journ. of hell. stud. 1907, 115). Ein Rat, für dessen gute Meinung ich ihm herzlich dankbar bin. Nur glaube ich meine Augen schon immer offen gehalten zu haben. Und der

Ταῦτα μὲν τοιαῦτα. Wenn wir uns nun zum engeren Gegenstand dieses Buches wenden, so sehen wir uns genötigt, etwas auszusprechen, was als selbstverständlich stillschweigend Geltung haben sollte. Gewiß ist die Erforschung der Wiege eines auftretenden Kunststils eine der wichtigsten Aufgaben der Forschung; wer aber auf diesem schwierigen Pfade nicht ins Dunkle tappen will, wird gut tun, zuvor die Chronologie der Denkmäler ins Reine zu bringen. Die Archäologie hat auf ihrem Stammgebiet, dem klassischgriechischen, durch verfrühtes Erschließenwollen der landschaftlichen, örtlichen und persönlichen Ursprünge manche Enttäuschung erlebt. Hand aufs Herz, der sizilischelischolympischdorischpeloponnesischargivischsikyonischattischnordgriechischjonischparische Stil der Olympiaskulpturen — das aristophanisch klingende Langwort will die in ihm zusammengefaßten ernsten Bemühungen wahrlich nicht verspotten, will nur dem bei Rechnungen mit zuviel Unbekannten unausbleiblichen negativen Ergebnis ins Auge sehen —, der Stil der Olympiaskulpturen ist für uns vorläufig immer noch bloß Zeitstil; meines Erachtens aber ist die sichere Erkenntnis des Zeitstils schon ein großer Gewinn und die Voraussetzung für alles weitere. Solche Erfahrungen und Erwägungen lehrten mich, die Geschichte der Kunst des Altertums vorderhand ganz auf die Sonderung der Epochen abzuzwecken; daher meine „Weltgeschichte" auf synchronistischer Basis.

Auf die Chronologie der Denkmäler, und zwar zunächst auf die relative, geht wesentlich auch die hier folgende Studie über die altchristliche Marmorskulptur.

---

freundlichen Einladung, Strzygowskis Führung mich anzuvertrauen, bedaure ich, nicht folgen zu können. Gewiß führen nicht alle Wege nach Rom; aber verschiedene Wege führen zum Ziel. Gern gäbe ich der Hoffnung Raum, daß wir uns am Ziele begegnen möchten; doch es liegt in so weiter Ferne. Ich für mein Teil bin noch nicht einmal unterwegs; ich bin noch damit beschäftigt, meine Satteltaschen zu packen zum Austritt, während unsere Eclaireurs schon weit voraus sind.

Im Begriff, das Manuskript dem Drucker zu übergeben, erhalte ich Thierschs Besprechung des ersten Bandes in der Hist. Zeitschr. 1909. Da spricht nun auch ein klassischer Archäologe, doch wohl Strzygowski folgend, den Wunsch aus, bei der Fortsetzung meines Werkes möchte Rom und sein Kreis zugunsten des Ostens und seiner wichtigen primären Gebiete mehr zurücktreten; gerade der klassische Archäologe würde einen Giro in mehr ostwestlichem Sinne, in der Richtung wie sie das junge Christentum selbst eingeschlagen hat, als den natürlichsten und der Gefahr der Einseitigkeit am wenigsten ausgesetzten am liebsten aufnehmen. Ein solches Unternehmen sei weit schwieriger, aber nicht unausführbar; schon ein Versuch würde fruchtbringend wirken. Nun, ich habe selbst gesagt, ziemlich mit denselben Worten, ich wäre lieber den ostwestlichen Weg gegangen (I 96); leider war es bei den Katakombenmalereien nicht möglich, weil es an frühem östlichen Material völlig fehlt. Warten wir ab, was sich auf den andern Feldern herausstellen wird.

Plastik.

Plastik.

Skulptur.

Von den Denkmälern der christlichen Antike mußten, im ersten Bande, die Katakomben und ihre Malereien an die Spitze gestellt werden, deshalb weil sie die am frühesten begegnende Monumentenklasse ausmachen, die zugleich den Vorzug besitzt, eine umfangreiche und geschlossene Masse zu bilden. An zweiter Stelle stehen die Skulpturen; auch sie sind in großer Zahl erhalten, doch treten sie später auf als die Katakomben und Malereien. Zuletzt kommen die Denkmäler des altchristlichen Hochbaues. Sonach eröffnen wir den zweiten Band mit den Skulpturen, denen wir die im technischen Sinn plastischen Werke anschließen, die in Metall und Terrakotta.[1])

Gleich beim Beginne sei es gesagt, daß die nachstehende Besprechung nur eine Studie sein will; sie denkt nicht darauf, die Forschung auf diesem Gebiete irgendwie abzuschließen, sondern im Gegenteil, wenn sie eine Wirkung sich wünscht und erhofft, so wäre es nur die, der christlichen Archäologie neue Arbeiter zu gewinnen und ihnen den Zugang zu dem bisher ziemlich abgesonderten Arbeitsfeld zu erleichtern. Ich rede von den klassischen Archäologen. Schon längst wurde der innige Zusammenhang der altchristlichen Kunst mit der heidnischen Antike bemerkt und ausgesprochen, hier und da auch, gerade für die Skulptur, die Art dieses Zusammenhangs erörtert; und neuerdings scheint es fast Mode zu werden, das Wort vom antiken Charakter der altchristlichen Kunst in jeder einschlagenden Arbeit erklingen zu lassen. Aber schließlich bleibt es bei dem Klingen, dem Wort folgt nicht die Tat, das Christliche wird dann doch nicht in den Zusammenhang der heidnischen Antike gestellt, ja neuestens möchten einige die christliche Kunst für ein Reservat erklären, vor dem die klassischen Archäologen Halt zu machen hätten. Und, worauf ich jetzt ziele, die klassischen Archäologen selbst haben sich noch immer nicht entschlossen, ihre bisherige, doch nur auf außerwissenschaftlichen Ursachen und Beweggründen beruhende Zurückhaltung gegenüber der christlichen Antike ganz aufzugeben und sie in ihrem vollen Umfange und nach ihrer archäologischen und stilgeschichtlichen Bedeutung in ihr Pensum aufzunehmen. Daß sie an der Katakombenforschung noch so wenig teilnahmen, erklärt sich hin-

[1]) Altchristliche Skulptur: Le Blant, Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens (Mélanges de l'école française de Rome) 1883.
Victor Schultze, Archäologie 1895, 245.
Kraus, Geschichte I 1896, 224.
Kaufmann, Handbuch 1903, 489.
Leclercq, Manuel 1907 II 245. 279.

reichend aus der schwer zugänglichen Art der Katakomben; immerhin besteht neuerdings gegründete Hoffnung, daß wir von bewährter klassischarchäologischer Seite auf noch offene Fragen sachkundige Antwort erhalten. Die Skulpturen dagegen liegen dem klassischen Archäologen näher, äußerlich und auch innerlich. Und so hoffen wir, daß unsere Studie, der zu dem Zwecke reichliche Abbildungen beigegeben sind, diesem und jenem den Gegenstand näher rücken werde. Was die Kenner der antiken Sarkophage wissen, das werden auch die dem Gegenstande noch Fernstehenden bemerken, die christlichen Sarkophage hängen mit den heidnischen so eng zusammen, diese gehen in jene so unmerklich über, daß eine Grenze zwischen beiden gar nicht ziehbar ist. Es gibt Sarkophage und Sarkophagbilder, die, eigentlich heidnisch, doch von den Christen anstandslos übernommen wurden; man pflegt sie als neutrale Typen zu bezeichnen. Die Gattung der antiken Sarkophage bleibt wesensgleich, mögen die in ihnen Beigesetzten und die sie Beisetzenden Heiden oder Christen sein. Ein Korpus der antiken Sarkophage könnte nicht ohne Willkür die christlichen ausschließen.

Um Sarkophage handelt es sich hauptsächlich, sie machen die große Masse der christlichen Skulpturen aus; wir besprechen sie zuerst, die wenigen Reste statuarischer Bildhauerei schließen wir ein.

Wir fragen zuerst nach dem Bestand.

Als Vertreter der altchristlichen Skulptur in Kleinasien führt Strzygowski drei Reliefs an: das Berliner Christusrelief aus Konstantinopel [Abb. 25], in dem er ein kleinasiatisches Werk des vierten Jahrhunderts sieht; ein Petrusrelief ebenda, Bruchstück einer Darstellung vom Tode des Ananias, vielleicht aus dem fünften Jahrhundert; ein Jonasrelief in New-York, das, gegenständlich dem Jonassarkophag Lateran n. 119 verwandt, der Auffassung und dem Stile nach nicht dem dritten, sondern frühestens dem vierten Jahrhundert gehört. Dazu wäre ein noch nicht publizierter Grabstein aus Sivrihissar zu fügen, mit Hades- oder Grabestür; doch sehen wir von den nicht veröffentlichten Stücken lieber ab.[1])

In Konstantinopel finden sich ein paar Statuetten des Guten Hirten im späteren Typus, wohl des vierten Jahrhunderts [Abb. 36], und Säulentrommeln mit Weinlaub umsponnen, da hinein Bilder gesetzt sind, vorzüglich interessiert eine Jesustaufe mit geflügeltem Engel, vielleicht des sechsten Jahrhunderts; ferner vier Medaillons mit Evangelisten, nur Markus ist leidlich erhalten. Zu nennen ist noch das Mosesrelief aus dem sechsten oder siebenten Jahrhundert, und das unter Kleinasien erwähnte Berliner Christusrelief. Die Reliefs am Fußgestell des Obelisken im Hippodrom, stilgeschichtlich von Wichtigkeit, sind nicht spezifisch christlich. Einen heidnischen Orpheus im Kreis der Tiere haben die Christen durch ein eingemeißeltes Kreuz sich angeeignet.[2])

---

[1]) Altchristliche Skulpturen im griechischen Osten: vgl. im allgemeinen Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rom X) Paris 1879, 27. 105. — Strzygowski, Altbyzantinische Plastik der Blütezeit (von Theodosius bis Justinian) in der Byzantin. Zeitschr. I 1892, 575. — Die drei oben genannten Reliefs: Strzygowski, Kleinasien 196 Abb. 140 Christus, 141 Petrus, 143 Jonas. — Sivrihissar: A. Körte, Ath. Mitteil. 1897, 50.

[2]) Säulentrommeln: Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1892, 575 Taf. 1. 2. V. Schultze, Archäologie 331 Fig. 102. Zum Typus der geflügelten Engel vgl. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristl. Kunst 1897 (römisch). Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1899, 206; Orient 28 (ostgriechisch). — Medaillons: Strzygowski, Byz. ZS 1892, 585. — Moses: Strzygowski, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1893, 65 Abb. — Fußgestell: d'Agincourt, Sculpture Taf. 10.

Ein in seiner Art bedeutendes Denkmal ist der Ambo von Saloniki mit seinen Magiergeschichten und dem zentral und frontal auf dem Schoß der Mutter sitzenden Christuskind. — Athen und Sparta besitzen je einen späten Guten Hirten, Athen auch einen mindestens ebenso späten Orpheus im Kreis der Tiere; im Typus heidnisch ist er aber vielleicht doch in christlichem Gebrauch gewesen. — Ein Relief auf Naxos stellt im unteren Feld die Krippe dar, mit Ochs und Esel zwischen zwei Bäumen, im oberen die Flucht nach Ägypten. — Dalmatien bietet ein paar Sarkophage, den stattlichen Säulensarkophag Garr. 299 und den etwas späteren mit dem Durchzug durch das Rote Meer, Garr. 309, 4.[1])

Die Bemerkung drängt sich auf, daß die altchristlichen Denkmäler aus Griechenland und dem griechischen Osten, weil sämtlich der Spätantike angehörend, über die Anfänge der christlichen Skulptur nichts auszusagen wissen.

Unvergleichlich günstiger steht es mit den italischen Skulpturen, fast ausschließlich Sarkophagen. Erst hier liegt eine große geschlossene Masse vor, die sich auf alle Perioden der altchristlichen Skulptur verteilt, bis zurück in die frühesten uns erreichbaren Anfänge. Nur an diesem italischen Material ist es möglich, Tektonik, Typik und Entwicklungsgeschichte der Sarkophage im Zusammenhang zu verfolgen. Von den italischen Skulpturen aber gehören die allermeisten der Reichshauptstadt Rom an. Für die Entwicklungsgeschichte der christlichen Antike sind wir demnach auf dem Gebiete der Skulptur in erster Linie ebenso auf Italien, vorzüglich Rom, angewiesen, wie auf dem der Malerei. Wenn wir nun fernerhin von römischen Sarkophagen reden, so wolle man dies in Erinnerung an das in der Einleitung Gesagte richtig verstehen; es soll nicht eine der griechischen Kunst selbständig gegenüberstehende eigenartige römische Kunstart andeuten, sondern ist bloß lokal gemeint: unter römischen Sarkophagen verstehen wir die stadtrömischen, die in und um Rom gefundenen und (ein paar Ausnahmen zugegeben) daselbst entstandenen Sarkophage. Sie sind Vertreter des hellenistischen Stils ihrer Zeit. Es mag ja sein, daß jede einzelne Kunststätte, und so auch Rom, den gemeinhellenistischen Stil in seiner zeitlichen Abwandlung, also den Zeitstil, nur in lokalbestimmter Schattierung wiedergibt; die Feststellung dieser Schattierungen bleibt späterer Forschung vorbehalten. Unsere Studie über die altchristlichen Sarkophage wird also die stadtrömischen zugrunde legen, unter Hinzunahme der übrigen italischen (mit Ausnahme der ravennatischen, die eine gesonderte Behandlung verlangen) und der dalmatinischen und ostgriechischen.

Auf dem so gewonnenen Grunde werden die in zweiter Linie wichtigen gallischen Sarkophage sich leichter beurteilen lassen. Zuletzt reihen wir die spanischen, nordafrikanischen, ägyptischen und syrischen Skulpturen an.

Die bedeutendste Sammlung stadtrömischer Skulpturen der christlichen Antike umschließt das christliche Museum im Ostflügel des lateranischen Palastes. Es wurde von Pius IX. 1854 gegründet und von P. Marchi geordnet. Eine Anzahl christlicher Skulpturen befand sich schon vorher im Lateran; sie wurden von Garrucci veröffentlicht. Abgesehen hiervon bildeten den Grundstock des neuen Museo cristiano

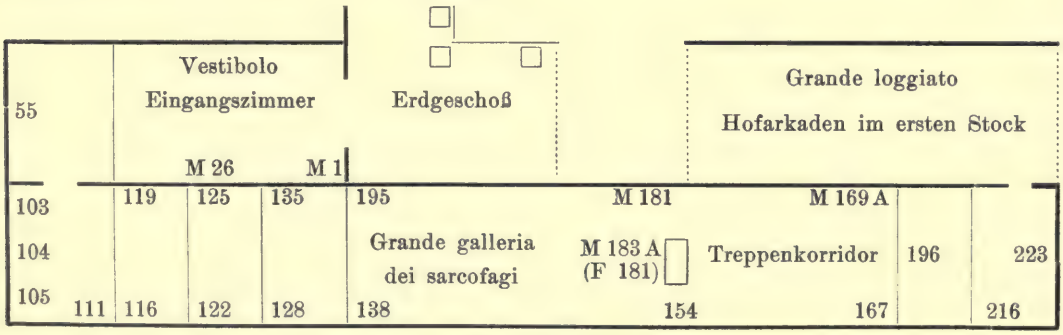
[1]) Saloniki: Bayet, Mission mont Athos 249; Recherches 105. Garr. 426, 1. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 234 Fig. 189. — Naxos: Eph. arch. 1890, 21 Taf. 3.

die Skulpturen des von Benedikt XIV. (1740—1758) im Vatikan errichteten Museum christianum; nach altem üblem Brauch waren sie bei dessen Anordnung weitgehenden Ergänzungen und Überarbeitungen unterworfen worden. Den ersten Katalog des lateranischen Museums gab Johannes Ficker in deutscher Sprache 1890 heraus; seine Beschreibung folgt der 1887 durchgeführten amtlichen Numerierung und verzeichnet, unter Benutzung der älteren Zeichnungen und Stiche, die Ergänzungen und Überarbeitungen. Seitdem sind einige Stücke, zum Teil von höchstem Wert, hinzugekommen und infolgedessen Umstellungen und Änderungen der Nummern nötig geworden. Der italienische Führer aus der Feder des gegenwärtigen Leiters Orazio Marucchi befolgt die neue Numerierung. Im folgenden zitieren wir nach der jetzigen Anordnung, fügen aber, wo nötig, die alten Nummern bei; ein der Nummer vorgesetztes F bedeutet Ficker, ein M Marucchi.[1])

Die in Rom zerstreuten altchristlichen Sarkophage verzeichnete René Grousset und gab das Verzeichnis 1885 heraus, mit einleitender Studie über die Geschichte der altchristlichen Sarkophage. Kurz vorher erschien Matz und v. Duhn, Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluß der größeren Sammlungen, in drei Bänden; der zweite Band gibt die Sarkophage. Das Werk war aus Matz' Vorarbeiten zu der von Otto Jahn geplanten Sammlung der antiken, das wollte sagen heidnisch antiken Sarkophagreliefs hervorgegangen und infolgedessen — zur Qual für die Verfasser und für alle, die das wertvolle Hilfsbuch in Rom benutzen — nicht museographisch, sondern nach typologischen, in der Hauptsache kunstmythologischen Gesichtspunkten geordnet. Dies Vorbild mag Grousset zu dem Versuch verführt haben, auch seinen Katalog nach den Gegenständen der Reliefs zu ordnen, obwohl er die Unmöglichkeit, bei der Eigenart der christlichen Sarkophage eine solche typologische Ordnung durchzuführen, selbst einsah und die Hauptklasse, die Sarkophage mit gereihten Szenen (sujets historiques) einfach nach den Aufbewahrungsstätten ordnen mußte; diese Katakomben und Kirchen, Paläste, Villen und Häuser aber gruppierte er weder topographisch noch alphabetisch,

---

[1]) Lateran: Garrucci, Monumenti del Museo Lateranense, Roma 1861 Taf. 49—55. — Joh. Ficker, die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Lateran untersucht und beschrieben. Gedruckt mit Unterstützung des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Institutes Leipzig 1890. — Orazio Marucchi, Guida del Museo cristiano Lateranense, Roma 1898. — Zu leichterer Orientierung im Museum diene die hier folgende schematische Grundrißskizze; die feineren Querlinien bedeuten Treppen. Es ist zu beachten, daß die Numerierung auf jedem Treppenabsatz an der Fensterwand beginnt und von rechts nach links läuft, um dann gegenüber ebenfalls von rechts nach links weiterzugehen.



sondern ließ sie in bunter Unordnung aufeinander folgen. Da sein Katalog nur 195 Nummern umfasst, so ist die Sache nicht so schlimm wie bei Matz-Duhn mit ihren über 4000 Nummern[1]).

Vergleichen wir Groussets Beschreibungen mit denen Fickers, so ist der Fortschritt von jenem zu diesem unverkennbar; Ficker beschreibt sorgsamer und eingehender. Aber ich meine, in den achtziger und neunziger Jahren durfte man schon konzisere und übersichtlichere Beschreibungen erwarten; es ist oft mühsam, wo nicht unmöglich, aus den Worten ein anschauliches Bild zu gewinnen.

Unter den kleineren Sammlungen verdienen einige besondere Hervorhebung, abgesehen vom Museum Kircherianum vornehmlich solche, die in der Hauptfundregion sich gebildet haben, in der breiten Zone christlicher Begräbnisstätten rings um Rom. Eine große Zahl lieferte das vatikanische Gebiet; daher stammen die in der Peterskirche aufbewahrten, die teils in den Kapellen und besonders unter den Tischaltären stehen, hier als Reliquiare verwendet, teils in der Krypta unter der Kirche (den Sagre Grotte Vaticane), so der berühmte des Stadtpräfekten Junius Bassus [Abb. 18]. Sodann ergaben die Ausgrabungen de Rossis im Coemeterium Callisti besonders viel Sarkophagfragmente, die in einer noch im christlichen Altertum über ihm errichteten Grabkapelle aufbewahrt werden (Oratorio di San Sisto). Ähnlich sind die Sarkophagfunde aus dem Coemeterium Domitillae in der dort hineingebauten Basilica Petronillae niedergelegt. Wieder andere besitzt das Coemeterium Priscillae. Von diesen Sammlungen ist ohne weiteres zugänglich nur die Basilica Petronillae; die Publikation des Coemeterium Domitillae soll im vierten Band der de Rossischen Roma sotterranea erfolgen, die Vorbereitungen sind seit Jahren im Gange, hoffentlich läßt das Erscheinen nicht mehr allzulange auf sich warten.[2])

Im Kunsthandel flottierende oder sonst gelegentlich vorkommende Reste altchristlicher Kunst zu retten hat sich der gelehrte und feinsinnige Rektor des deutschen Campo santo zu Rom, Monsignore de Waal, seit über zwanzig Jahren mit erfreulichem Erfolge angelegen sein lassen. 1892 konnte er zu de Rossis siebzigstem Geburtstag einen Katalog von vierzig Skulpturen herausgeben, die er im Campo santo bis dahin zusammengebracht hatte, und 1906 durfte Joseph Wittig zur silbernen Hochzeit unseres Kaiserpaares einen neuen Katalog der inzwischen auf 74 Nummern angewachsenen Skulpturensammlung veranstalten.[3])

Die alten Zeichnungen, welche Ficker benutzte, waren die des Codex Vat. lat. 3439, ferner die des Alfonso Ciacconio im Cod. Vat. lat. 5409, endlich die des Claude Menestrier; letztere Handschrift befand sich im Besitz de Rossis.

---

[1]) René Grousset, Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens. Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome XLII) Paris 1885.

[2]) Museum Kircherianum: Viktor Schultze, Archäologische Studien 256.

Grotte: Dionysius, Sacrarum Vaticanae basilicae cryptarum monumenta[2] Roma 1828. — Coem. Callisti: de Rossi, Roma sotterranea I 343 Taf. 30—31; II 169. 295; zusammenfassend III 340 Taf. 40. 41.

[3]) de Waal, Katalog der Sammlung altchristlicher Skulpturen und Inschriften im deutschen Nationalhospiz vom Campo santo, Rom 1892 (Röm. Quartalschr. VI 9). — Joseph Wittig, Die altchristl. Skulpturen im Museum des deutschen Campo santo in Rom 1906, Supplement der Röm. Quartalschrift.

Die graphischen Reproduktionen, von den ältesten an und auch die jüngeren nicht ausgeschlossen, leiden, wie jene Zeichnungen, oft genug durch Mißverständnis des Dargestellten, immer aber durch mangelnde Genauigkeit; für stilkritische Untersuchungen sind sie so gut wie unbrauchbar. Trotzdem tun sie, wie die Zeichnungen, als Quellen zweiter Hand gute Dienste, wo die Originale inzwischen Schaden gelitten haben oder verschollen sind. In Betracht kommen zu dem angegebenen Zwecke Bosio, Roma subterranea 1632, Aringhi, Roma subterranea novissima 1651, Bottari, Roma sotterranea 1737 folgg. Von Garruccis Storia dell'arte cristiana ist der fünfte Band (Prato 1879) den Sarkophagen gewidmet; er teilt auf den Tafeln 295—404 über vierhundert Sarkophage mit, die meisten aus Rom, andere aus dem übrigen Italien, insbesondere aus Ravenna, wieder andere aus Spanien und Frankreich. Vielen seiner Stiche liegen photographische Aufnahmen zu grunde, aber es ist doch eben alles durch Augen, Kopf und Hand der Zeichner und Stecher gegangen. Nachträchlich zerstörte oder verschollene Sarkophage älteren Fundes gibt Garrucci nach Bottari. Das Werk ist immerhin ein unentbehrliches Inventar der Monumente und zu rascher, wenn auch nur oberflächlicher Orientierung so gut zu brauchen, wie etwa Claracs Musée de sculpture. In diesem Sinne füge ich jedem im folgenden angezogenen Sarkophage, sofern er bei Garrucci wiedergegeben ist, die Tafelnummer der Storia mit vorgesetztem G bei.[1])

Photographien der römischen Sarkophage gibt es eine ziemliche Zahl, in den Kollektionen Parker, Simelli, Tuminello, Alinari, Anderson.[2])

Das ganze Material an christlichen Sarkophagen, unter denen die römischen schon durch ihre Fülle wohl immer den ersten Platz behaupten werden, muß noch einmal ganz von neuem aufgearbeitet werden, es verlangt Neuaufnahme in Wort und Bild. Schon mehrfach sind die Kataloge einzelner Sammlungen heidnischer Skulpturen dazu fortgeschritten, den gesamten Bestand nicht bloß in Beschreibung, sondern auch in Abbildung vorzuführen. Der Skulpturenkatalog des Berliner Museums fügt der Beschreibung eines jeden Stückes eine graphische Skizze bei; derjenige des vatikanischen Museums, den im Auftrage des Archäologischen Instituts und unter entgegenkommendster Förderung seitens der Verwaltung der päpstlichen Museen W. Amelung bearbeitet, gibt seinen Bänden je einen Tafelband bei, der in photomechanischem Verfahren viele Stücke einzeln reproduziert, im übrigen ganze Gruppen, wie sie vor den Kompartimenten der Wände aufgestellt sind. Daß dabei manche Skulptur zu kurz kommt, sei es, daß sie bei dem für ganze Gruppen gewählten Maßstab zu klein herauskommt, oder daß wünschenswerte Sonderaufnahmen, z. B. der Nebenseiten von Sarkophagen, unterbleiben, muß man in Kauf nehmen.[3])

De Waal hat mit Recht gewarnt, an die Herausgabe des vom ersten Kongreß

---

[1]) Ein Verzeichnis der Abbildungen zu den Skulpturen des Lateran bei Ficker Seite 205.

[2]) Die an 4000 Nummern umfassende Kollektion Parker ist durch Brand zerstört, nur ein Exemplar war 1908 noch verkäuflich, aber bloß im ganzen. — Simellis Aufnahmen, die de Rossi veranlaßt hatte, soweit sie die Sarkophagreste von San Callisto betrafen (Roma sott. III 441), verzeichnete Barbier de Montault. Ficker nennt die Nummer des Klischees unter Hinzufügung der Ordnungsnummer bei Barbier; dabei unterscheidet er eine alte und eine neue Numerierung der Klischees. Die Simellischen Photographien führt jetzt G. E. Chauffourier, Fotografo-editore, Via Pompeo Magno 3 A, und zwar nach Barbiers Verzeichnis; die bei Ficker angeführten neuen Nummern (die über 2900) sind bei Chauffourier nicht bekannt; auch fehlen jetzt einige der alten Nummern. — Andersons Photographien führt die Spithöversche Buchhandlung am spanischen Platz.

[3]) Walter Amelung, Die Skulpturen des vatikanischen Museums, Berlin 1903. 1908.

christlicher Archäologen geplanten *Corpus monumentorum christianorum* zu rasch heranzugehen. In der Tat sind noch viele Vorarbeiten nötig, auch für die Unterabteilung der Sarkophage. Diese Vorarbeiten würden aber erst richtig Ziel und Plan gewinnen, wenn sie bereits im Rahmen und unter den Gesichtspunkten des großen Unternehmens gemacht würden. Damit nun die Sarkophagforschung den ihr bisher fehlenden festen Boden unter die Füße bekomme, ist es unerläßlich, daß mit dem Gedanken der christlichen Antike Ernst gemacht werde. Zwar scheint einem die christlichen mit den heidnischen Steinsärgen vereinigenden *Corpus sarcophagorum antiquorum* der Weg versperrt; aber es bleibt die Möglichkeit, die künftige Gesamtherausgabe der christlichen Sarkophage zu der großen Institutspublikation der „Antiken Sarkophagreliefs" wenn nicht äußerlich, so doch innerlich in enge Beziehung zu setzen, in solchem inneren Zusammenhang entstehen zu lassen. Damit ist denn die praktische Folgerung schon angedeutet, die es nur noch auszusprechen gilt. Ein so großes und bedeutsames wissenschaftliches Unternehmen verlangt, wie das schon der erwähnte Kongreß aussprach, das Zusammenwirken vieler Kräfte. Nun hat auf dem gemeinsamen Boden der Wissenschaft von jeher ein freundliches Einvernehmen und Zusammenwirken zwischen den Gelehrten des Archäologischen Instituts und den christlichen Archäologen Roms gewaltet; es braucht nur an das leuchtende Dioskurenpaar Theodor Mommsen und Giambattista de Rossi erinnert zu werden und an die wechselseitige Förderung, wie sie christliche Archäologen beider Konfessionen vom Institut, klassische Archäologen von den römischen Gelehrten erfuhren. Das Institut vermöchte wohlvorgeübte Kräfte zu dem gemeinsamen Werke bereit zu stellen. Dieses selbst würde ein bleibendes Denkmal großen wissenschaftlichen Geistes sein. Allen etwa zu befürchtenden Schwierigkeiten würde von vornherein begegnet, wenn die Publikation nur den tektonischen und stilkritischen Gesichtspunkten nachginge und von der Interpretation ganz absähe; die bildlichen Typen wären rein formal zu ordnen, die Literatur natürlich vollständig mitzuteilen.[1])

All dergleichen bleibt anderen überlassen, wir wenden uns sofort zum ersten Abschnitt unserer Studie, zur Tektonik der altchristlichen Sarkophage.

Auf das Technische der Skulptur brauchen wir nicht einzugehen, da war kein Unterschied bei der heidnischen und der christlichen Antike; die Bildhauer haben die gewohnte Meißelführung nicht geändert, weder wenn sie christliche Sujets darstellten noch wenn sie für ihre Person die Taufe annahmen. Wenn die Masse der christlichen Sarkophage schließlich doch einen andern Eindruck macht, als die Masse der heidnischen, so liegt es daran, daß jene im ganzen jünger sind als diese; und mit den Zeiten wechseln auch die Manieren. Nur auf eines sei aufmerksam gemacht, auf das Verhältnis zwischen Meißel und Bohrer. Die Reliefs wurden mit dem Meißel angelegt; erst in einem vorgerückteren Stadium der Arbeit kam der Bohrer zur Anwendung. Die Figuren mußten zuvor in den Massen angelegt sein, ehe z. B. der Haarmasse eines Kopfes mit dem Bohrer das krauslockige Aussehen der Antoninenköpfe gegeben werden konnte. In einem dritten Stadium, zu dem es aber bei flüchtiger Arbeit nicht immer genügend kam, wurde die Bohrerarbeit mit dem Meißel ausgeglichen. Nun gilt die

[1]) de Waal, Röm. Quartalschr. 1896, 235 Die Resolutionen des ersten Kongresses christlicher Archäologen zu Spalato 1894; ders., Sarkophag des Junius Bassus 1900, 95. Der Plan des Kongresses scheint von der Verwirklichung noch weit entfernt zu sein, vgl. auch Wittig, Campo santo 6—7.

übermäßige und aufdringliche Anwendung des Bohrers als ein Zeichen sinkenden Geschmacks. Bei unfertigen Sarkophagen aber hat man das Fehlen oder die erst mäßige Anwendung von Bohrerarbeit nicht immer als Zeichen früherer Entstehungszeit, sondern bloß eines früheren Stadiums der Arbeit anzusehen.[1])

Zum Technischen der antiken Skulptur gehört als letztes, aber nicht unwesentliches Stück die Polychromie. Auch die beste verblaßt in Wind und Wetter, nach Umständen auch unter der Erde. Die schwachen Spuren wurden in den Jahrhunderten seit der Renaissance teils nicht beachtet, teils im Zusammenhang mit jenen unheilvollen Ergänzungen und Überarbeitungen ausgetilgt. Erst seit im neunzehnten Jahrhundert die Frage der Polychromie zur Erörterung kam, begann man die Spuren zu beachten und zu schonen, aufzuzeichnen und farbig zu veröffentlichen. Es fand sich, daß unplastische, aber für den Eindruck wichtige Momente der Erscheinung aufgetragen wurden, z. B. so wichtige wie Pupille und Iris des Auges, aber auch die Farbe des Haars, der Lippen, der Gewandmuster. Ob auch die Oberfläche der Gestalt im ganzen getönt wurde, gar des Nackten, blieb fraglich. Es mögen diejenigen Recht behalten, welche den antiken Bildhauern darin Spielraum lassen wollen; in der Tat will es scheinen, als ob die Aufgabe zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen verschieden gelöst worden sei. Das Gesagte gilt wie für die heidnische so für die christliche Skulptur. Nachdem schon zuvor öfter Spuren von Polychromie an altchristlichen Bildwerken bemerkt worden waren, haben insbesondere Swoboda und Ficker solche genauer verzeichnet.[2])

Die Sarkophage wurden in Werkstätten von Bildhauern hergestellt, die dergleichen Arbeit lieferten. Spuren von antiken Bildhauerwerkstätten haben sich bei Ausgrabungen gefunden; bei dem kolossalen Bedarf an Skulpturen in den ersten drei Jahrhunderten der Kaiserzeit muß es viele und große Ateliers gegeben haben. Und ein jedes wird, gerade für Artikel wie Sarkophage, einen Kundenbezirk besessen haben, der im großen und ganzen durch seine Lage bedingt war. An den erhaltenen Sarkophagen lassen Gleichartigkeiten in der Arbeit auf Ursprung aus derselben Werkstatt schließen. Jedes Atelier hatte seine Eigenheiten, seine Tradition, bei aller Einheitlichkeit der gleichzeitigen Kunstübung im ganzen.

Aber wer waren die Besteller? Zunächst muß man festhalten, daß die Besteller von Marmorsärgen auf alle Fälle den wohlhabenderen Klassen angehörten, denselben, die etwa in den Katakomben ganze Kammern für sich belegten. Das wird auch durch die vorkommenden Porträts bestätigt. Sodann wird man geneigt sein, in erster Linie in

---

[1]) Nur mit dem Meißel angelegt ist beispielsweise ein bacchischer Sarkophag im Thermenmuseum. Ein berühmter christlicher Sarkophag aus Sankt Paul vor den Mauern, Lateran n. 104, ist in manchen Teilen unfertig, es fehlt fast die ganze Bohrerarbeit [Abb. 37]. An Lat. n. 184 steckt eine ganze Figurengruppe noch im Stein [Abb. 38]. An heidnischen wie an christlichen Sarkophagen, die auf Vorrat gearbeitet waren, sind die vorkommenden Porträts der Verstorbenen häufig nur abbozziert; sie hätten für den Fall fertig gemacht werden sollen, das ist aber oft unterblieben. Dergleichen ist nur am Original oder an Photographien zu beobachten [Abb. 4]. — Die Bohrerarbeit im Betrieb ist in Graffito am Sarkophag des „heiligen und gottesfürchtigen Eutropos" dargestellt: der Bildhauer sitzt auf einem Treppenstuhl vor dem in Arbeit befindlichen Sarkophag, einer Wanne mit symmetrischen Riefeln und zwei Löwenköpfen, und hat den Bohrer an den einen Löwenkopf angesetzt, ein Gehilfe drillt ihn mittels eines Riemens. Wilpert, Malereien 476 Fig. 42. Kaufmann, Handbuch 492 Fig. 181; aber warum soll ἅγιος „heiligmäßig" heißen und nicht heilig?

[2]) Swoboda, Römische Quartalschrift 1887, 100. 1889, 134. Ficker, Altchr. Bildwerke 1890, 91.

den Hinterbliebenen des Verstorbenen die Besteller seines Sarges zu sehen. Das wird auch für viele Fälle zutreffen, z. B. beim Tode eines noch nicht selbständigen Kindes. Es konnte aber sein, und es wird durch viele Grabschriften bezeugt, daß einer den Steinsarg, der ihn dereinst aufnehmen sollte, bei Lebzeiten bestellte, für sich und etwa für seine Frau; vielleicht, und dafür scheint einiges zu sprechen, beim früheren Tode der Gattin, vielleicht aber auch unabhängig hiervon. Solche frühzeitige Fürsorge lag durchaus im antiken Charakter. Man konnte nun entweder einen fertigen Sarg kaufen oder einen neuen eigens herstellen lassen, damit er ganz dem eigenen Sinn entspreche. Es gab auch halbfertige Arbeit, die dann nach dem Fall beendigt wurde. Ein letztes aber war auch nicht ausgeschlossen, nämlich die Wiederbenutzung eines alten Sargs. Auch dafür gibt es Belege.[1])

Tektonik der Sarkophage.

Eine Übersicht der christlichen Sarkophagtypen hat Wittig in der Einleitung seiner „Altchristlichen Skulpturen“ gegeben, freilich weniger in systematischer als in chronologischer Absicht. Wir werden sowohl im tektonischen wie im stilgeschichtlichen Abschnitt mit den dort aufgestellten Klassen zu tun haben.[2])

Die tektonischen Typen der christlichen Sarkophage stammen aus der heidnischen Sepulkralskulptur, sowohl nach der Grundform wie nach der künstlerischen Durchbildung; die Antike bleibt sich auch auf diesem Gebiete treu. Und wenn wir bei den Christen Spielarten finden sollten, die nicht ganz ebenso bei den Heiden vorkamen, oder selbst weitergehende Neubildungen, so bliebe auch dies künstlerisch im alten Geleise. Von den heidnischen Sarkophagen müssen wir ausgehen, wollen wir die christlichen verstehen.

Eine erschöpfende, alles charakteristische Material aufarbeitende und verarbeitet vorlegende Tektonik der heidnischen Sarkophage besitzen wir noch nicht, wohl aber eine vorbereitende Untersuchung über das Formale von der Hand Walter Altmanns. Aus genauer Vertrautheit mit dem ganzen Gebiet der antiken Grabskulptur hervorgegangen, legt sie auf dem Grund der bislang geleisteten Arbeit in selbständigem Vorgehen wichtige Punkte fest. Wir werden da anknüpfen.[3])

Es empfiehlt sich, eine Klassifikation gleich hier herauszuheben. Eine „römische“ Klasse wird unterschieden von einer „griechischen“ und von einer Sonderart gemischten Charakters, die man „griechisch-römisch“ nennt. Die „römischen“ Sarkophage sind Kasten mit schlichten Randleisten, die Flächen gefüllt mit figürlichen Darstellungen; außer der Vorderseite wurden auch die Schmalseiten verziert, aber mehr nebensächlich; die Rückseite blieb leer, weil sie gegen die Gruftwand geschoben wurde. Die „griechischen“ Sarkophage haben stark profilierten und reich ornamentierten Sockel und Sims; weil

[1]) Der kapitolinische Endymionsarkophag bei Robert, Antike Sarkophagreliefs III 1 40 ist wieder verwendet für eine Gerontia.

[2]) Wittig, Altchristliche Skulpturen im Campo santo, Einleitung.

[3]) W. Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage, Berlin 1902.

frei aufgestellt, verzieren sie alle vier Seiten, so, daß jede Schmalseite mit der rechts anstoßenden Langseite zusammengeht. Eine wahrscheinlich athenische Werkstatt versieht ihre Sarkophage mit Eckkaryatiden oder auch Eckfiguren, welche letztere dem jeweils dargestellten Mythus angehören; sie stehen auf Sockelchen, die mit Tierbildern belebt sind. Eine jüngere Gruppe läßt die Eckfiguren fort, behält aber die Sockelchen bei. Die Profilornamente sind Astragal, Eierstab, lesbisches Kyma und Wellenranke sowie das Flechtband. Die „griechisch-römischen" Sarkophage verbinden mit der tektonischen Ausstattung der griechischen Klasse die Kompositionsweise der römischen Sarkophagreliefs (da sie eine Unterart der griechischen Klasse bilden, so würden sie, im Rahmen dieser ganzen Betrachtungsweise, vielleicht besser „römisch-griechisch" genannt).[1])

Die Masse der altchristlichen Sarkophage gehört zur römischen Klasse. Es gibt kein einziges Exemplar, das alle Kennzeichen einer der zwei griechischen Klassen aufwiese; wohl aber gibt es eine Anzahl Stücke, an denen einzelne ihrer Merkmale hervortreten, die also in irgendeinem Verwandtschaftsverhältnis zu der einen oder anderen Klasse stehen.

Verzierten kräftigen Sims (mit Astragal, hängendem und stehendem Blattkranz und Eierstab) hat das vom Archäologischen Institut der Sammlung de Waals geschenkte Bruchstück eines schönen Riefelsargs (G 298, 2), verzierten kräftigen Sockel (mit Flechtband unter lesbischem Kyma) und Sims (mit Astragal unter lesbischem Kyma) besitzt der dreiseitig skulpierte Sarkophag von Salona, mit Ecksäulen und Figuren auf Sockelchen (G 299). Alle übrigen Sarkophage reduzieren Sockel und Sims zu flachen Leisten. Einige sind dreiseitig verziert: der reiche Säulensarkophag Lateran n. 174 (G 323, 4—6) bildet die Sockelleiste noch als Lorbeer- oder Olivenblättergirlande [Abb. 19]; am Sarkophag zu Verona (G 333) blieb nur eine in der Spätantike typisch gewordene flache Wellenranke übrig; andere begnügen sich mit der gemeinrömischen kahlen Randleiste, wie der Säulensarg des Junius Bassus (G 322, 2—4) und die Kasten mit gedrängten Figuren (G 318, 1—3. 382, 2—4 des Sabinus). — Eckfiguren auf Sockelchen finden sich am Riefelsarg zu Pisa, sog. Todesgenien mit umgestürzter Fackel (G 297, 1) [auch an Abb. 7]. — Vierseitig skulpierte Sarkophage gibt es eine ganze Reihe, in ihrer Art lauter Prachtstücke, aber alle spätantik. Der Klinensarg in der Vorhalle von San Lorenzo fuori (G 306) hat Bettpfosten auf Löwentatzen; die Vorderseite (jetzt gegen die Kirchenwand geschoben) und die links anstoßende Schmalseite (jetzt rechts) tragen von unten nach oben gezählt an dem hartprofilierten Sockel Akanthusranke, Eichenblättergirlande, flache Wellenranke, an den zwei anderen Seiten nur die Eichenblättergirlande, an der Kopfleiste ein lesbisches Kyma unter Akanthusranke [Abb. 46]. Lat. M n. 183 A (F 181) hat wieder, wie alle folgenden, nur Randleisten; die Vorderseite trägt unten ein Flechtband; in die den Raum füllende Weinlese sind drei Gute Hirten gestellt, auf Sockelchen, zwei als Endfiguren, eine in die Mitte; die drei Sockelchen zeigen an ihrem Sockel und Sims Blattkränze, an ihrer Vorderfläche Pfeil und Bogen zwischen Masken, das zentrale einen Dreifuß zwischen zwei sitzenden Greifen [Abb. 45]. — Eine Gruppe vierseitig verzierter Prachtsarkophage belebt selten die Kopfleiste, mit Mäander, öfter die Sockelleiste mit Wellenranken; deren Ausführung schwankt von einem gewissen plastischen Reichtum bis zu Armut und flacher

[1]) Altmann, Architektur 86.

Bildung; einige lassen die Leisten leer, noch andere ersetzen die Ranken mit dem Predellbild des Gotteslamms zwischen den zwölf Schafen [Abb. 31].[1])

Im folgenden führen wir die Sarkophagtypen einzeln vor, jeden zuerst im heidnischen Gebrauch, dann im christlichen. Das Zurückgreifen auf die heidnische Sarkophagskulptur ist wesentlich zur Bewährung des Begriffs der christlichen Antike; die Aufgabe geht dahin, die altchristliche Kunst in ihrem geschichtlichen Zusammenhang vor Augen zu stellen.

Da zu einem Sarg nach seiner Zweckbestimmung nichts weiter verlangt wird, als ein Behälter für die Leiche, so konnte jeder längliche Behälter von einem gewissen Raumgehalt dazu dienen. In unserem Kreise begegnen als Grundformen die Wanne und der Kasten.

Die wannenförmigen Sarkophage.

Die Wanne ist länglich mit parallelen Seiten, an beiden Enden im Halbrund schließend (also nicht eigentlich oval). Ursprünglich verjüngt sie sich nach dem Boden zu. Das war und ist der Typus der Badewanne (πύελος solium); in den Ruinen von Tiryns fand Schliemann die Bruchstücke einer Wanne aus Terrakotta. Dergleichen nach unten sich verjüngende Wannen aus Hartsteinen wie Porphyr und Granit sind viele erhalten, oft in bedeutender Größe (so zu Rom in den vatikanischen Sammlungen und unter manchem Altar als Reliquienschrein, zu Florenz im Giardino Boboli). Andere aber haben senkrechte Wände; sie näheren sich damit der Kastenform, z. B. die im Cortile des Belvedere, Westhalle n. 58 A; ein Prachtexemplar war der 1903 im Coem. Balbinae gefundene, jetzt auch im Belvedere, großenteils zerstörte.

Wannen dienten auch als Kelter (ληνός). Die Kelter hatte in den Wänden Öffnungen zum Ablassen des ausgestampften Traubensaftes; in Darstellungen von Keltern, dergleichen uns in der Typik der Bilder begegnen werden, erscheinen diese Ausflußöffnungen immer zu zweien und analog den Brunnenmündungen als Löwenmäuler, genauer Löwenmasken, gestaltet. Das Motiv übernahmen die wannenförmigen Särge, nur bleibt die Wand hinter dem offenen Rachen undurchbrochen. An Sarkophagen mit bacchischen Bildern wurde der Löwenkopf wohl auch ins Bacchische mit hineingezogen und durch den Kopf eines der bacchischen Tiere ersetzt, sei es des Panthers, oder des geflügelten Löwen mit den Hörnern des ebenfalls bacchischen Bockes (also des sog. Löwengreifen). — Am Sarkophag Cortile del Belvedere n. 28 sehen wir zwischen den Füßen des in der Mitte tanzenden Paares, eines Satyrs und einer Nymphe, einen Panther, der die Tatze auf einen daliegenden Widderkopf legt. Das ist Nachklang von dem uralten Motiv des Raubtiers, das ein Huftier niederschlägt. Ursprünglich ein Wirklichkeitsbild diente das Motiv auch als Sinnbild des Todes und fand so Verwendung in der Gräberkunst. Die Bildhauer aber benutzten es noch besonders um die am Sarg nur dekorativen Löwenköpfe zu ganzen Löwen zu entwickeln, die zugleich etwas bedeuteten; die so entstandene Tiergruppe, zu der oft noch ein aufgeregt heran-

[1]) Paris, Peterskirche, Mantua, Ancona (des Gorgonius), Vatikanische Grotten, Mailand, Tolentino (des Catervius): G 324. 325. 320, 2—4 und 321, 1. 326 und 327, 1. 327, 2—4. 328 und 329, 1. 303 und 304, 1.

eilender Hirt oder ein Jäger und ein die Landschaft andeutender Baum trat, wurde an die seitlichen Rundungen der Wanne geschoben. In bacchischem Sinne gemildert, so daß es Gedanken von Seligkeit andeutet, erscheint das Löwenmotiv, wenn das Tier, sei es Löwe oder Panther, unter Bäumen schreitet, aus einem Kantharos trinkt, an einem Korb oder einer Vase mit Früchten nascht.[1])

Die Löwenmäuler selbst aber erlaubten noch eine ganz andere Verwendung, nämlich um zwischen den Zähnen entsprechend große Ringe zu halten, die an Türen zum Auf- oder Zuziehen der Flügel, nach Umständen auch als Türklopfer dienen konnten, an Badewannen und Särgen aber zum Tragen. Eine bronzene Löwenmaske mit in den Zähnen hängendem Ring fand sich in den Trümmern des Prunkschiffs vom Nemisee [Abb. vor unseren Sarkophagabbildungen]. An Hartsteinwannen sieht man die Löwenmasken als Ringhalter oft skulpiert.[2])

Die Wannen von Hartstein pflegen glatt zu sein, die von Marmor dagegen geriefelt (striiert, baccellati). Die Riefeln laufen von oben nach unten, selten geradlinig mit eingelegten Stäben; meist sind sie gewunden, an der linken Hälfte des Sargs Sförmig, an der rechten symmetrisch dazu. Die Riefelung erklärt sich wohl am ehesten aus der Metallarbeit an kupfernen Badewannen; im praktischen Gebrauch müssen Metallwannen üblich gewesen sein (in Boscoreale hat sich eine gefunden). Die Sförmig geschwungene Zeichnung der Riefeln aber dürfte lediglich durch den antiken Barockstil bedingt sein, der auch die Spiralkannelierung der Säulen und die gewundenen Säulenschäfte zeitigte. — Wo die symmetrisch gezeichneten Riefeln in der Symmetrieachse zusammenstoßen, da lassen ihre oberen Ausbuchtungen einen aufgerichtet mandelförmigen Zwischenraum (Mandel, mándorla); darin konnte eine kleine Figur angebracht werden, etwa ein Figürchen des Verstorbenen, die auf einen Schild schreibende Siegesgöttin, oder was für ein Emblem man sonst wählen mochte.[3])

Die Wannen wurden nicht ausnahmslos geriefelt; öfter traten an die Stelle der Riefeln figürliche Darstellungen. So an der schönen Wanne mit bacchischen Szenen Belv. n. 28, an der anderen im Belvedere n. 58A, mit dem Verstorbenen zwischen vier Horeneroten.[4])

Den Wannentyp übernahmen die Christen. Die meisten christlichen Wannen sind geriefelt; figürliche Darstellungen statt der Riefeln aber bieten gerade einige der ältesten und schönsten altchristlichen Sarkophage, der von Via Salaria im Lateran (M 181)

---

[1]) Wanne: Amelung zu Belv. n. 28. — Tiryns: Schliemann, Tiryns 158. 263f. Taf. 24. — Panther: Mus. Chiaramonti n. 180. — Löwengreif: Belvedere n. 28 (Helbig n. 140). — Löwe gegen Eber: Mus. Chiar. n. 733a, gegen Bock: ebenda und Belvedere n. 58 A, Pferd, Gall. Lapid. n. 111. Mehr bei Matz-Duhn II 170—174. Die Tiergruppe mit Mann und Baum: Gall. Lapid. n. 111. Mus. Chiaram. unter n. 294. Altmann, Architektur 49 Fig. 17. — Es kommt auch vor, daß der Löwe einen Erot niederwirft: Grousset zu n. 45 (Ariccia, Chigi). — Löwe schreitet: Pal. dei Conservatori Oberstock Vorplatz. — Löwe trinkt: Matz-Duhn n. 2668 (Mellini). — Löwe nascht Früchte: Piazza della Sagrestia, gleich beim Durchgang, Sarkophag als Brunnentrog. Panther: Clarac 129, 202. San Callisto, Simelli 72.

[2]) Löwenmaske als Ringhalter aus dem Nemisee: Thermenmuseum, Antiquario. An Sarkophag: Gall. Lapid. n. 188. Matz-Duhn n. 2676 (Capo di Ferro), 2678 (Rospigliosi).

[3]) Victoria in der Mandorla: Mus. Capitolino, im Hof links. Matz-Duhn n. 2675 (Barberini).

[4]) Ferner Robert III 1 Taf. 24, 83. Altmann, Architektur 48 Fig. 16, mit Selene und Endymion; eb. III 1 Seite 105.

und der in S. Maria Antiqua [Abb. 2. 4]. Eine Wanne mit prächtiger Löwenmaske besitzt der Louvre; als christlich erweist sie der zentrale Gute Hirt. Die Tiergruppe findet sich an neutralen Wannen in Pisa und Arezzo, aber auch an entschieden christlichen Särgen: der Löwe wirft ein Pferd nieder an einer Wanne in der Basilica Petronillae, mit Orante in der Mandorla. Jene Wendung des Tiermotivs in das Sanfte mit anklingenden Seligkeitsgedanken führte einen christlichen Bildhauer zur Anbringung einer idyllischen Szene, deren wir weiterhin so viele als Bestandteile des christlichen Bilderschatzes antreffen werden: ein Lamm ruht vor einer Strohhütte unter Bäumen; das übrige ist Flachrelief, nur der Kopf des Tieres hebt sich vollrund heraus mit Wendung nach außen [Abb. 2]. Löwenmasken als Ringhalter hat ein vielleicht doch christlicher Sarkophag bei S. Maria del Priorato auf dem Aventin.[1])

Die kastenförmigen Sarkophage.

Der Typus stammt von den hölzernen Truhen, wie sie im Haus gebraucht wurden zur Aufbewahrung der Gewänder und Teppiche, und wie sie durch Mittelalter und Renaissance hindurch im Gebrauch blieben, zum teil bis in die Gegenwart; ähnlich, nur in kleineren Abmessungen, baute man Schmuckkästen. Solch eine längliche Truhe oder Lade (*λάρναξ, κιβωτός*) eignete sich gut zum Sarg, und ihre Gestalt wurde vorbildlich für die Mehrzahl der Steinsärge. Von der Truhe und ihren unten hervortretenden Eckpfosten dürften auch die Füße herstammen, mit denen gewiße Sarkophage versehen wurden. Eine spätschwarzfigurige attische Vase aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts vor Chr. schildert die Beerdigung: zwei Männer heben den Sarg in die Grube, aus der zwei andere die Hände emporstrecken, um ihn zu fassen und niederzusetzen; es ist eine längliche Lade von Tischlerarbeit, Rahmen und Füllung, mit Füßen und mit flachem Deckel. Doch erhielt der Deckel schon früh auch die Form des Satteldaches.[2])

Die künstlerische Ausstattung der Kastensärge bestand in Riefeln oder in figürlichen Darstellungen. Oder es verband sich mit den Riefeln auch Figürliches, und zwar konnte das in verschiedener Weise geschehen, ähnlich wie bei den Wannen. Da Wannen- und Kastentyp nebeneinander im Gebrauch waren, so fand leicht ein Ausgleich statt; eben daher stammen jene Wannensärge mit senkrechten Wänden; wie es denn umgekehrt Kastensärge gibt mit abgerundeten Ecken, an die dann gern die Löwenmasken treten. Ein solcher Kastensarg mit gerundeten Ecken, daran Löwenmasken mit Ringen, steht im Cortile des Belvedere.

Wurden die Wände des Sarkophags mit Riefelung versehen, so konnte man den figürlichen Schmuck auf eine Gestalt in der Mandorla beschränken; am letztgenannten Sarkophag steht in der Mandel ein Mann im Mantel, mit Schriftrolle. Bis-

---

[1]) S. Maria Antiqua: Hülsen, Forum 143 Abb. 71. — Pisa: G 357, 3. Arezzo: eb. 383, 2. — Louvre: G 295, 2. — Bas. Petronillae: Grousset n. 25. — Porto: Grousset n. 27. — Florenz: Grousset n. 53 bis. — Idyllisch: an Lateran M 181, unten im stilgeschichtlichen Abschnitt. — Aventin: Matz-Duhn n. 2682. Grousset n. 31.

[2]) Kastensarg: Altmann, Archit. 22. Watzinger, Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen, Leipzig 1905, 25. 63. — Vasenbild: Mon. d. Instit. VIII Taf. 4. 5.

weilen kommen auch hier gerade Riefeln vor mit unterwärts eingelegten Stäben; da fällt die Mandorla aus, figürlicher Schmuck kann in solchem Fall nur in einer der nachbenannten Weisen eintreten.[1])

An der Mitte des Kastens wurde wohl eine Schrifttafel ausgemeißelt, meist in der Form der *tabula ansata*, wie sie sonst an Gräbern und Columbarien die Grabschrift trug. An derselben Stelle des Sarkophags brachte man noch lieber das Bild des oder der Verstorbenen an, zunächst als Brustbild, und zwar in kreisrundem Rahmen in der Form des Rundschildes (*clipeus*), aus dessen Höhlung das Bild herausschaut. Öfter halten Eroten, Tritonen oder Satyrn den Schild. Reicher wurde der Typus, wenn den in Höhlung und Rahmen glatten Clipeus eine ebenfalls kreisförmige aber geriefelte Muschel vertrat; das Muschelschloss pflegt unten zu stehen, die Riefeln strahlen fächerförmig von da aus. Doch wird der größte Teil des Innern von der figürlichen Darstellung ausgefüllt. Einigemal ist es die kauernde Aphrodite mit drei Eroten, welche das von Seewesen getragene Muschelrund füllt, sonst sind es Büsten oder Büstenpaare, Porträts der Verstorbenen. In der Typik der Bilder kommen wir auf sie zurück.[2])

Am häufigsten wird die Sarkophagfront derart gegliedert, daß die zwei breiteren Riefelfelder durch drei schmälere eingerahmte Bildfelder in Hochformat getrennt und begrenzt werden. Es lag nahe, im Mittelfeld den Verstorbenen darzustellen, in ganzer Figur, in den Endfeldern bedeutende Mythen; oder, wenn es sich um ein Ehepaar handelte, Mann und Frau in die Endfelder zu verteilen, in das Mittelfeld aber ein Sinnbild zu setzen; oder man konnte alle drei Felder mit Symbolen füllen. Man wolle dabei beachten, daß auch das Sinnbild den Verstorbenen meint, seinen Tod oder seine Seligkeit; jeder Heros konnte ihn vertreten, im einen Sinn etwa ein Meleager, im andern der zur Gemeinschaft des Zeus emporgehobene Ganymed. Dionysische Szenen deuten allemal auf seligen Zustand.[3])

Mannigfache Kombinationen ergaben sich leicht. Am Riefelsarg im Hof des kapitolinischen Museums, in dessen Mandorla Nike auf den Schild schreibt, zeigen Endfelder den Mann in Toga, die Frau in matronaler Tracht. Ein solcher Sarkophag im Konservatorenpalast, auf dem Treppenabsatz, hat zentralen Clipeus und Endfelder mit je einem Eros auf die Fackel gestützt.

Auch an den christlichen Sarkophagen herrschen die geschwungenen Riefeln vor, die geraden sind selten; Grousset führt ein paar an, einen im Theater des Marcellus, einen zweiten im Palazzo Farnese, einen dritten bringt Ficker. Der Clipeus mit

---

[1]) Gerade Riefeln: Amelung. Gall. Lapid. n. 47. Giardino della pigna n. 196. San Callisto: Simelli 115.

[2]) Conservatori, Absatz der Haupttreppe: Clipeus mit weiblicher Büste der Aurelia Extricata. — Aphrodite: Benndorf-Schöne, Lateran n. 296. Vgl. Clarac 224, 82. — Der Clipeus, dann aber die gewölbte Außenseite nach vorn, trägt wohl auch die Inschrift, wie an einem Sarkophag des Konservatorenpalastes, Treppenhaus des Oberstocks n. 116 die christliche des Promotus. Zwei Tritonen halten den Schild.

[3]) Meleager: Robert III II Taf. 98, 311, in den Endfeldern je ein Dioskur; vgl. eb. III II 272. — Ganymed tränkt den Adler des Zeus: Belvedere n. 97, in den Endfeldern je ein Erot auf Fackel gestützt. — Dionysos geführt von Satyr und Nymphe: eb. n. 99, in den Endfeldern Satyr und Nymphe tanzend. Weitere bacchische Särge Matz-Duhn II 96—100. Anderes Gall. Lapid. n. 12 (zentral drei Chariten, in den Endfeldern je ein Erot mit Fackel). 15 (zentral Eros und Psyche, in den Endfeldern je eine Nike).

Büste ist nicht so häufig wie die Muschel [Abb. 11. 14. 37. 38]. Die Anordnung dreier Bildfelder mit zwischentretenden Riefelfeldern war besonders beliebt. Wir führen einen Sarkophag mit neutralen Darstellungen an, der auf dem Dach von S. Peter als Brunnentrog dient, mit der Verstorbenen in der Mitte, Horeneroten an den Enden; ferner eine Neuerwerbung de Waals mit realistisch porträtierter Adorantin (eingeengt von zwei sie begleitenden Togati, daher für ihre Arme kein Platz blieb), in den Endfeldern stehen Hirten; ein Sarkophag auf dem oberen Vorflur des Konservatorenpalastes zeigt den guten Hirten in der Mitte, auf ihre Fackeln gestützte Eroten in den Endfeldern [Abb. 7]. Es fehlt nicht an Kombinationen der verschiedenen Systeme. Da ist eine Orantin in der Mandorla, Gute Hirten in den Endfeldern [Abb. 8], oder der Gute Hirt in der Mandorla auf akanthgeschmückter Konsole stehend, dazu kommen Endfelder mit Mann und Frau, jedes sitzend, mit Begleitfiguren. Da ist der Clipeus mit Büste, verbunden mit Endfeldern, darin einmal Horeneroten, andere male Hirten oder Fischer oder Christusszenen gesetzt sind. Auch werden die Riefelfelder ersetzt durch figürliche Darstellungen: Lat. n. 236 hat als Mittelfeld die Grabschrift der Juliane, im rechten Endfeld Juliane adorierend, im linken einen Hirten, im rechten Zwischenfeld Schafweide, im linken Seeszenen (Jonas und Arche).[1])

Im Laufe der Kaiserzeit macht sich an der Architektur eine Richtung auf Steigerung des Schmuckes bemerkbar, bis zur Überladung; einen Höhepunkt hierin bezeichnet die Zeit des Septimius Severus. Dieselbe Richtung beobachtet man auch in der christlichen Skulptur; wir werden ihr öfter begegnen, wie denn auch Beweggründe verschiedener Art im Spiele waren. Dahin gehört auch die Zerlegung der Bildfläche in zwei Zonen. An unseren Riefelsärgen tritt die Erscheinung variiert auf, bald wurden nur die zwei Zwischenfelder geteilt, bald Mittel- und Endfelder, bisweilen auch alle fünf Felder. An zwei Sarkophagen bei Grousset sind die Zwischenfelder geteilt; an einem in der Ecole française de Rome stehen in der Mitte eine Adorantin, an den Enden Hirten, am andern in S. Petronilla haben wir in der Mitte die Verstorbene, an den Enden ruhende Hirten (einer fehlt), an beiden Sarkophagen füllen die zweizonigen Zwischenfelder idyllische Szenen. An einem anderen Sarkophag sieht man in der Mitte ein Büstenpaar in Clipeus über einer Melkszene, in den zweizonigen Endfeldern vier biblische Szenen, in den hier ungeteilten Zwischenfeldern Riefeln. Ein lateranischer Sarg bietet zentral ein Ehepaar vor der Pronuba, darunter den Hahnenkampf, in den ebenfalls zweizonigen Endfeldern vier biblische Szenen, in den geteilten Zwischenfeldern Riefeln. An einem Fragment legt sich ein Zierband auf den die oberen und unteren Riefeln trennenden Balken.[2])

Wir dürfen die Riefel- und Kastensärge nicht verlassen, ohne auf ihre Ornamentik aufmerksam gemacht zu haben. Freilich müssen wir uns, hier und weiterhin, versagen, auf die Materie einzugehen; sie könnte nur im Zusammenhang der gesamten

---

[1]) Grousset n. 15. n. 44 (G 403, 1). Lat. n. 235 des Priscus. — Clipeus: Lat. M 70 A (F 72). Simelli 175. Muschel: Lat. n. 108. — Endfelder und Mandorla: G 296, 4 (zur tragenden Blattkonsole vgl. die tragende Blume eb. 298, 2). 375, 2. Endfelder und Clipeus: Lat. n. 214. 108. Ferner 9. 122. 153. 144. 163. — Ferner Hirt in Mandorla, Endfiguren auf Basen: Pisa, G 297, 1; letztere ohne Basen eb. n. 297, 2.

[2]) Grousset n. 54. 55. Lateran M 26 (G 361, 1). — Zweizonige Endfelder: Riano, G 364, 1. — Fünf Felder zweizonig, Campli: G 399, 7. — Fragment: G 402, 4.

Ornamentik der Kaiserzeit, und zwar in deren geschichtlicher Erfassung, fruchtbar behandelt werden. Aber eben darum möchten wir auf das in den christlichen Sarkophagen vorliegende Material wenigstens hinweisen; es ist bisher nur gelegentlich befragt worden.

In der Masse zwar behelfen sich die altchristlichen Sarkophage mit schmuckloser Ausprägung der tektonichen Form; aber es gibt doch Exemplare, aus früherer wie aus späterer Zeit, die ein übriges tun, nicht bloß mehr oder weniger berechnete Sinnbilder häufen, sondern reine Freude am künstlerischen Schmuck verraten. Ein besonders stattlicher, leider fragmentierter Riefelsarg sei hervorgehoben, der als Geschenk des Archäologischen Instituts in die Sammlung de Waals überging; er besitzt in ihrer Art reich und geschmackvoll verzierte Profile an Sockel und Sims. Andere verfügen über einfachere, doch verzierte Sockel- und Simsprofile und geben den Riefelfeldern eigene Unter- und Oberkante (oder wenigstens letztere), beide gemustert. Man ging aber noch weiter und umgab jedes Riefelfeld mit rings umlaufendem Rahmen, mit dergleichen die Architekten eingesenkte Pilaster- und Bildfelder zu umgeben pflegten; beispielsweise sei der Bogen der Argentarier genannt. Solch einen Sarkophag besitzt der Lateran; der Rahmen besteht aus umlaufender Leiste mit Flechtband, Kyma mit gereihten Akanthusblättern und innen säumendem Perlstab. Damit wäre unter anderem ein bacchisches Relief in Mantua zu vergleichen, mit Weinlese in Gegenwart des jugendlichen Dionysos; auch dies Relief umrahmen Flechtband und Akanthuskyma.[1])

Die Pfeiler- und Säulensarkophage.[2])

Die vom Tischler gefügte Truhe, mit Wänden nach dem System von Rahmen und Füllung, fanden wir schon in der Zeit der Perserkriege in Athen als Sarg üblich. Hölzerne Truhen und Särge, entsprechend auch kleinere Kästen, etwa Schmuckkästen, bauen sich immer auf dem Grunde dieser Idee auf, mögen sie in ihrem Urmaterial, in Holz, gestaltet werden oder unter Übertragung der Form in das monumentalere Material, in Stein. Da sie immer einen Deckel hatten, so waren es allseitig geschlossene Behälter, Gehäuse, die zur künstlerischen Ausbildung nach Analogie von Häusern oder Tempeln nur so einluden. Geschah dies schon an Schmuckkästen, um wieviel näher lag der Gedanke beim Sarg, als der Wohnung des Toten.

Die Gruft und den Sarg, beides die Wohnung des Toten, in diesem Sinne auch künstlerisch auszugestalten, darauf ist man schon in frühen Tagen verfallen. Der ausgebildetere Jenseitsglaube aber führte zur Erhöhung wie des Verstorbenen, so auch seiner Behausung; sie wurde zum Heroon, zum Tempel. Mit der unterirdischen Gruft oder dem oberirdischen Mausoleum haben wir es hier nicht zu tun, nur mit dem Sarg, nun also dem in Haus- und Tempelform. Doch erklärt man die Säulensarkophage auch als Nachbilder von Baldachinen.

An den Sarkophagen, von welchen nachstehend die Rede sein soll, ist der Kasten als Pfeiler- oder Säulenbau gebildet, der Deckel, wo er erhalten blieb, als Dach. Aber

[1]) Sammlung de Waal: Wittig n. 2 Taf. 2, 6. G 298, 2. — Einfachere Profile: Lat. M 77 (F 88). n. 201 G 360, 2. — Rahmen: Lat. n. 154. G 316, 4. — Mantua: Dütschke n. 838. Einzelaufnahme n. 19.

[2]) Altmann, Architektur 13. 52.

wir werden bemerken, wie zähe die ursprüngliche Idee der Tischlerarbeit sich behauptet, wie sie gern wieder durchbricht. Nun aber kam noch ein drittes hinzu, das monumentale Material, der Stein; dessen Eigenart macht sich besonders am Sarkophagdeckel fühlbar. Aber auf die Deckel kommen wir unten besonders zu sprechen.

Die Gattung der Pfeiler- und Säulensarkophage ist so alt wie die klassische Kunst. An der Spitze unserer Denkmäler steht ein altsamischer Sarkophag aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr. Gleich an diesem Beispiel läßt sich beobachten, wie die tektonische Grundform der Tischlerarbeit durch die aufgetragene architektonische Zier sich so leichten Kaufes nicht ersticken läßt. Die Wandflächen, und ebenso die Dachschrägen, sind in Tischlerweise als Rahmen und Füllung gebildet. In demselben Flachrelief, in dem die Rahmen hervortreten, stehen an den Langseiten je drei, an den Schmalseiten je zwei jonische Säulen; erst infolge dieses Hineintragens von architektonischen Formen werden die vertikalen Rahmenstücke als Lisenen aufgefaßt. Von der mächtigen Deckplatte hat man nicht ganz ein Drittel belassen und als Gesims gedacht, aber in dekorativ spielender Behandlung der an dieser Stelle typischen ägyptischen Corniche hat man sie mit hängenden Stäben gezeichnet; der obere Rest der Platte mußte ein Giebeldach mit Anthemien hergeben.[1])

Die architektonische Idee, schon längst durch die früh auftretenden Deckel in Satteldachform eingeführt, setzte sich durch. So wurden die Ecklisenen zu Eckpfeilern ausgestaltet, mit Basis und Kapitell. Jetzt liegt ein reiches Material zur Beobachtung der verschiedenen Entwicklungen vor in den griechichen Holzsärgen aus Ägypten und Südrußland. Wir beschränken uns hier auf die Erwähnung einiger Steinsärge. Der Sarkophag der „Klagefrauen“ aus Sidon, ein hervorragendes Werk der praxitelischen Zeit, setzt jonische Halbsäulen zwischen die Eckpfeiler. Andere Exemplare begnügen sich mit den Eckpfeilern, unter Verzicht auf die eingereihten Säulen; an deren Stelle treten figürliche Gruppenbilder. So tun der wiener Amazonensarkophag, noch aus dem vierten Jahrhundert; das Musenrelief in Siena, das hierhin gehört, sofern es mit Arndt und Altmann für die Vorderwand eines Sarkophags zu halten ist; der Amazonensarkophag von Corneto und der Sarg des P. Volumnus Violens aus Perusia, der an der Frontseite Darstellung des Mauerwerks und einer Flügeltüre bringt.[2])

Der Musensarkophag in Neapel, augusteischer Zeit, macht reichere Verwendung von dem Pfeilermotiv; er setzt die Pilaster nicht bloß an die Ecken, sondern auch an Stelle der jonischen Säulen jener älteren Sarkophage. Die Pfeilerschäfte schmücken stilisierte Pflanzenstengel mit Laub und Blüten, dazwischen auch Weinstöcke, die aus Vasen wachsen; zwischen den korinthisierenden Kapitellen spannen sich Blätter- und Fruchtgirlanden mit langflatternden Bändern. Wie in den Interkolumnien jenes sidonischen Sarkophags die „Klagefrauen“ stehen, so sind hier Göttergestalten in die Intervalle verteilt: Zeus zwischen Apollon und Hera, sodann die Musen. — Auch einige Sarkophage der vorgerückteren Kaiserzeit ordnen die Figuren zwischen korinthische Pilaster an, die dann aber nach der inzwischen aufgekommenen Weise durch Rundbogen

---

[1]) Altsamischer Sarkophag: Wiegand, Ath. Mitteil. 1900, 209 Abb.

[2]) Holzsärge: Watzinger, Griechische Holzsarkophage 45. 82 Haussarkophage. — Sidon: Hamdi-Bey, Nécropole de Sidon Taf. 4—11. Wien: Robert II Taf. 27, 68. Altmann, Archit. 15 Fig. 4–4a. Siena: Arndt, Röm. Mitteil. 1893 Taf. 3. Altmann 18 Fig. 5. 6. Corneto: Mon. IX Taf. 60. Volumnus: Conestabile, Sepolcro dei Volunni Taf. 11.

verbunden werden. — Wie die Eckpfeiler durch Karyatiden vertreten werden, das haben wir hier nicht weiter zu verfolgen.[1])

Von den christlichen Sarkophagen haben einige geriefelte die Eckpilaster übernommen, mit korinthischen Kapitellen; da sie nur auf die Frontseite des Sargs bezug haben, so wären sie richtiger als Endpfeiler zu bezeichnen. Ein Fragment vom Esquilin zeigt links den Rest eines Pilasters, dann den eines Guten Hirten; Grousset scheint das ursprüngliche Ganze sich in der Art des neapeler Musensarkophags vorzustellen, mit gereihten Pilastern; es handelt sich wohl um das von Pilastern flankierte Mittelstück eines Riefelsargs. Ein figurierter Sarkophag mit Endpilastern in Osimo, ein anderer im Lateran [Abb. 39].[2])

Nun die wichtige Klasse der Säulensarkophage. In einigen Fällen verbindet sich damit das Motiv der Hadestür. Dies ist ursprünglich selbständig entstanden, schon in der altägyptischen Grabkunst war es von Bedeutung. Mit dem gesäulten Haus oder Tempel konnte es sich um so leichter verbinden, als es längst Mausoleen in Tempelform gab, wo dann die Tür ein in die Augen fallendes Moment war. Wenn die Hadestür auch an Sarkophagen vorkommt, die sich in den Katakomben fanden, so bleibt die Frage offen, ob sie unter und für Christen hergestellt waren, wenn es auch wahrscheinlich ist, daß sie für Christen benutzt wurden. In der Basilica Petronillae z. B. wird ein vollständiger Sarkophag mit Hadestür aufbewahrt; außerdem das Fragment eines geriefelten Sargs, das rechte Riefelfeld mit links anstoßender Säule, die vielleicht eine Hadestür flankierte. Hadestüren finden sich auch im Coem. Priscillae und in San Callisto. Das Motiv kommt ferner an dem Säulensarkophag von Salona vor, den das Bild des Guten Hirten als christlich bezeugt; aber auch hier ist es, wie der Augenschein lehrt, nur im Zusammenhang der ganzen Sarkophagtypik in die christliche Skulptur mit hinüber gegangen. In den spezifisch christlichen Typenschatz fand es nicht Aufnahme; in der Katakombenmalerei sahen wir nicht die Hadespforte dargestellt, sondern die Himmelsportière.[3])

Unter den Säulensarkophagen der Kaiserzeit, sie sollen in der Antoninenzeit beginnen, lassen sich mehrere Arten unterscheiden, von denen eine durch den Reichtum ihrer dekorativen Architektur sich auszeichnet. Sie hat verkröpftes Gebälk; drei Säulenpaare, das zentrale unter Giebel, die äußeren unter Flachbogen, bilden drei Tabernakel (Naïsken, Ädikulen), deren Inneres oben als Muschel (Concha) gestaltet ist. Die zwei Intervalle zwischen den Tabernakeln sind schmäler als letztere. Figuren treten sowohl in die Tabernakel wie in die Intervalle. Ein Exemplar von der Via Appia steht im Thermenmuseum, Chiostro, Südhalle; es hat korinthische Säulen, nur die an den Ecken sind komposit. Im Zentralnaïsk steht ein Ehepaar vor der Pronuba, der

---

[1]) Neapel: Archäol. Zeitung 1843 Taf. 7. Altmann Archit. 53, 2 Fig. 21. — Pfeiler unter Bögen: Robert II Taf. 20, 40 Vat. Achill auf Skyros. III II Taf. 61, 192 Mattei. III I Taf. 39, 128 verschollen. Mus. Chiaram. Taf. 82, 662. — Eckkaryatiden: Robert III II Taf. 44, 144 Konstantinopel. II Taf. 28, 69 Louvre usf.

[2]) Lat. M 70 A (F 72). Lat. n. 224 (G 301, 1). G 391, 1. Lat. n. 191 ist mit Endpilastern ergänzt; ohne die Ergänzungen G 312, 1. — Grousset n. 39. — Osimo: G 300, 2. — Lat. n. 191.

[3]) Hadestür: Altmann, Architektur 5 gibt die heutige Auffassung der Ägyptologen wieder (vgl. v. Bissing, Deutsche Lit. Zeit. 1903, 3095); weiteres bei demselben, Röm. Grabaltäre 1905, 13 und im Sachverzeichnis unter Grabtür. — Salona: G 299. Jelic, Röm. Quartalschr. 1891, zu Taf. 3—4. — Himmelsportière: Christl. Antike I 267 Abb.

Mann, in Toga, ist bärtig, die Frau trägt die Frisur der Mamaea; in den Nebennischen je ein Dioskur mit Pferd, der rechts über Gaea, der links über Okeanos. — Ein anderes befindet sich im Cortile des Belvedere, Westhalle n. 60; es besitzt drei Nischen unter Giebeln, die mittlere mit vollständigem Gebälk, wenn auch in teils abkürzender Wiedergabe, der Fries ist ganz niedrig und ausgebaucht. Die Nebennischen haben nur Gebälkskröpfe; hier ist der ausgebauchte Fries etwas völliger zur Geltung gekommen. In der Mittelnische etwas geöffnete Hadestür zwischen zwei Säulen, in den Nebennischen das Ehepaar, rechts der Mann in Toga mit Begleiter und Kind, links die Frau mit Begleiterin und Kind. In den Intervallen auf Rundbasen je ein Jüngling mit Zweig und Füllhorn, bekränzt von über ihm schwebender kleiner Nike. — Ein drittes Exemplar mag noch angeführt sein, obwohl es sich nicht in Rom befindet, sondern zu Florenz im Hof des Palazzo Riccardi: kannelierte Pilaster tragen Epistyl und Gesims, die Mittelnische einen Giebel, die Nebennischen Flachbogen; aus der sich eben öffnenden Hadestür kommt Hermes, mit Kerykeion und Beutel, doch wohl als Totenführer. Rechts der Mann in Toga, links die Frau in Mamaeafrisur, neben ihr ein Pfau auf einem Rosenkorb. In den Zwischenräumen je eine Nike auf einer Kugel stehend. — Das Motiv des Tabernakels geht auch auf geriefelte Särge über; die Zentralfigur oder -gruppe wird dann in ein Tabernakel gestellt. So ein Ehepaar, mit dem kleinen Hymenäus, an einem Exemplar der Galleria lapidaria n. 169. Sogar der Titulus wird mit einem Naïsk umschlossen an einem Sarkophag im Chiostro des Thermenmuseums. — Der schöne und interessante Dreinischensarkophag in Salona hat ornamentierten Sockel und Sims, vorn Ecksäulen hinten Eckpilaster, auf profilierten Basen, ferner vorn drei getrennte Tabernakel, anders als bei den vorbesprochenen Tabernakelsärgen in das Feld gestellt, das mittlere unter übergiebeltem Bogen, die seitlichen unter Bögen; in letzteren stehen der Mann und die Frau auf Basen. An der linken Schmalseite Tabernakel unter übergiebeltem Bogen, darin Erot auf Basis; an der rechten die Hadestür. — An christlichen Sarkophagen stadtrömischen Ursprungs scheint das Dreinischensystem in voller Ausprägung sich nicht vorzufinden. An einem Riefelsarg in der Osthalle des genannten Chiostro ist die zentrale Adorantin in ein Tabernakel gestellt, gebildet aus zwei Kompositpilastern unter Flachbogen; sie steht zwischen zwei Bäumen, worauf fünf Tauben sitzen. Nur ein später Riefelsarg, in Zeichnung bei Ciacconio überliefert, dort mit handgreiflichen Mißverständnissen wiedergegeben, gibt drei Tabernakel, die aber architektonisch nicht zusammenhängen, sondern durch die zwei Riefelfelder voneinander getrennt sind; es handelt sich also nur um eine architektonische Umrahmung der drei Bildfelder, dabei in schlimmer Verkümmerung der Formen.[1])

Eine Spielart der Tabernakelsarkophage, mit eigentümlichem Ornament, fordert unsere besondere Aufmerksamkeit, obwohl sie unter den christlichen Särgen nur spärlich vertreten ist; es gibt bisher nur ein einziges christliches Exemplar, bloß ein allerdings interessantes Bruchstück, das nicht aus Rom, sondern aus dem Osten stammt. Dafür ist eine Abart, ohne Tabernakelbildung, in Rom vertreten; für diesen Sarkophag, aus Villa Ludovisi, wie für einen zweiten in Concordia, wird christlicher Ursprung angenommen, ohne daß er freilich streng erweislich wäre.

Die charakteristische Ornamentierung findet sich am Kapitell und am Gebälk. An der Front des korinthischen Kapitells stehen vier Voluten gleichwertig nebeneinander;

[1]) Riccardi: Dütschke n. 122. — Salona: G 299. — Ciacconio: G 386, 2. Vgl. 362, 3.

daher redet man von „Doppelschnecken“. In der Entwicklungsgeschichte des korinthischen Kapitells wirkt als eine treibende Kraft das schrittweise Hinaufwachsen des ihm eigenen neuen unf fruchtbaren Elements, des Akanthusblattwerks, sein Emporwachsen vom Keimplatz am Kapitellboden (Bassai) hinan zur halben Kapitellhöhe (Tholos von Epidauros), und mit den vorgeschobenen Stützblättern bis hart unter die Voluten (Lysikratesdenkmal). Eine Folge war das allmähliche Hinaufrücken, Sichzurückziehen, der kleineren Mittelschnecken, der Helikes; in der Kaiserzeit ist die Norm, daß die Helikes mit ihrem Scheitel an die Abfasung des oberen Kalathosrandes stoßen, die Eckvoluten aber bis an die Untersicht der Deckplatte herangehen. Hand in Hand mit diesem Hinaufwachsen des Blattwerks und dem Hinaufschieben der Helikes ging ein Ausgleich auch in der Art der Helikes und der Voluten. Die Helikes drehen sich hinaus, in die radiale Stellung der Eckvoluten, so daß der Kalathos statt vier nunmehr acht Schneckenpaare ausstrahlt (Mars Ultor, Agrippathermen u. a.). Eine dazu kommende Ausgleichung auch der Größenverhältnisse hebt die ursprüngliche Differenz zwischen Helikes und Eckvoluten vollends auf. An den Sarkophagen zeigen die Kapitelle die bis an die Deckplatte hinaufgeschobenen und radial gestellten Helikes nebst je einer Eckvolute links und rechts, also vier gleichartige, nur verschieden gerichtete Schnecken (Lykischer Sarkophag in Athen aus dem zweiten Jahrhundert). Vermöge der Reliefdarstellung aber erscheinen sie nachher flach angedrückt. So sind die „Doppelschnecken“ entstanden. Da die späteren Reliefs in einer fast illusionistisch zu nennenden Art nur das in die Augen Fallende, nämlich das Hängende der Schnecken wiedergeben, nicht die zurückweichenden Scheitel, so ist es für den Laien erschwert, die Doppelschnecken richtig zu verstehen, wie sie auch von den späteren Bildhauern mißverstanden wurden.[1])

Das Gebälk, über den Säulen verkröpft, läuft an besseren Exemplaren durch; in den Tabernakeln freilich muß es der Muschel weichen, an geringeren Exemplaren fällt es auch in den Intervallen aus. Es besteht, von unten nach oben gezählt, aus lesbischem Kyma, Eierstab und Gesims (Zahnschnitt unter Platte). Der Kropf über den Säulen zeigt vorn nur charakteristische Ausschnitte aus Kyma und Eierstab („Dreizack“ und „Ei“), jedesmal von Akanthusblättern umschlossen; beide Glieder zusammen erscheinen konvex profiliert. Am ältesten Sarkophag läuft ein Eierstab auch unter dem Gesims der Dachschrägen; an einem Bruchstück des Museo Chiaramonti aber schwingt sich das Kyma des Kropfes, wie sonst wohl der Architrav, über der inneren Eckvolute des Kapitells hochgehend, als nischenrahmender Rundbogen zum gegenüberstehenden Kropf. Hierdurch wird bestätigt, was sich ja ohnehin von selbst versteht, daß es sich bei diesem Aufbau von Kyma, Eierstab und Gesims um ein Rudiment des normalen dreiteiligen Gebälks handelt.[2])

Jenes älteste Exemplar, auch ein sog. Hochzeitssarkophag, befindet sich zu Florenz im Hof des Palazzo Riccardi (links neben dem vorerwähnten mit dem aus der Hadestür tretenden Hermes). Unter der durchlaufenden Stylobatplatte ist der Sockel, inso-

---

[1]) Bassai — Tholos — Lysikratesdenkmal — Agrippathermen: v. Sybel, Weltgeschichte [2]230. 257. 326. 395. Vgl. noch Mauch-Borrmann Archit. Ordnungen [8]1896 Taf. 40 Bassae. Taf. 46 Castortempel. Forum (Helikes bis an Deckplatte stoßend). — Lykisch: Robert II Taf. 50, 138. — Von anderer Art sind die Doppelschnecken an den Pilasterkapitellen auf den Treppenwangen vor Trinità de' monti und hinter Villa Medici; da legt sich hinter der Eckvolute, dem Grundriß gemäß zurücktretend, eine zweite Volute in gleicher Richtung hinaus.

[2]) Mus. Chiaramonti Taf. 70 n. 518; die Abbildung ist zu klein, zu wenig deutlich.

fern die obere Verkröpfung wiederspiegelnd, in eine Reihe von Basen zerlegt, ungleicher Breite, je nachdem sie unter Säulen oder Figuren stehen. Im Zentralnaïsk steht das Ehepaar, sie stärker verhüllt, wohl als bereits Verstorbene, er vollbärtig in bürgerlicher Tracht; beide kehren in den Intervallen wieder, er hier als Offizier; in den äußeren Naïsken die zwei Dioskuren, jeder in bewegter Haltung ein bäumendes Pferd führend, symmetrisch zueinander (ähnlich den Gruppen auf Monte Cavallo). Diesen Sarkophag des Palazzo Riccardi schreiben Robert und Altmann dem zweiten Jahrhundert zu, der Antoninenzeit. Der Deckel scheint von anderem Marmor und nicht zugehörig; den Kasten bezeichnet Altmann als bestimmt italisch. Andere Exemplare der gleichen Gattung befinden sich in Rom teils vollständig (eines in Villa Colonna), teils fragmentiert (ein schönes Bruchstück aus dem Ghetto ist in London). — Einige Bruchstücke besitzt Athen, die meisten Exemplare fanden sich in Kleinasien. An einem Fragment zu Isnik (Nikaia) sind Eckvoluten und Helikes der Kapitelle noch leidlich verstanden. Das Ornament ist an den kleinasiatischen Exemplaren nur durch den Bohrer hergestellt, was einen völligen Zerfall der Formen im Gefolge hat; übrig bleibt nur ein Wechsel von lichten Stegen mit dunklen Bohrgängen und Bohrlöchern. Die schon am Sarkophag Riccardi für die Figuren zu klein geratene Architektur wird immer kleinlicher, so daß die Köpfe, die eigentlich vor den die Nischen abschließenden Muscheln stehen sollten, zuletzt mit ihren Scheiteln den First des Tabernakels überragen; so am Exemplar von Selefkieh (Seleukeia), obwohl gerade hier der Sockel in Säulenpostamente aufgelöst ist, zwischen denen die Füße der Figuren stehen. Die kleinasiatische Gruppe setzt man in das dritte Jahrhundert. — Sicher christlich endlich, im ganzen vom selben Typus, nur ohne die „Doppelschnecken" des Kapitells, ist ein Bruchstück aus Konstantinopel in Berlin, von prokonnesischem Marmor. Zentral steht ein jugendlich lockiger Christus mit Kreuznimbus, in den Intervallen je ein Apostel in der Haartracht des vierten nachchristlichen Jahrhunderts. Gegenüber den heidnischen Exemplaren des Typus erscheint die berliner Tafel wie aus einem anderen, späteren Jahrhundert, wegen der hier mit Bohrer und Meißel gearbeiteten Kapitelle, wegen des Flächigen nicht bloß der Giebelornamentik, sondern selbst der Figuren, und wegen des Schematischen der Faltenarbeit [Abb. 25].[1])

Die Figuren an den Sarkophagen der in Rede stehenden Klasse, teils bekleidet teils nackt, haben mit Recht Strzygowskis Aufmerksamkeit erregt. Hatte er gleich anfangs in dem berliner Christus eine Reminiszenz an die Statuen griechischer Geistesheroen erkannt, deren vornehmstes Beispiel immer noch der lateranische Sophokles ist, so gab ihm die Publikation der Cookschen Fragmente Gelegenheit, auch die Figuren der heidnischen Exemplare als Nachklänge hauptsächlich des vierten vorchristlichen Jahrhunderts zu erweisen. Dem hier wieder begegnenden Klassizismus in der heidnischen Sarkophagkunst der Kaiserzeit nachzugehen ist nicht dieses Ortes; nur möge es verstattet sein, zu Strzygowski Seite 113 zu erinnern, daß die Zurückführung der

---

[1]) Riccardi: Dütschke II n. 105. Strzygowski, Orient oder Rom 52 Abb. 20. Altmann, Architektur 55 Abb. 19. Watzinger, Griech. Holzsarkophage 90, 5. — Strzygowski, der a. a. O. angefangen hatte, kleinasiatische Beispiele zu sammeln, hat, nachdem auch andere Wertvolles beigesteuert, gelegentlich der Publikation eines leider zerlegten Sarkophags in Richmond seine letzten Folgerungen gezogen. Ich zitiere hier nur Munoz, Bull. crist. 1905, 79. Strzygowski, Journal hell. studies 1907, 99 Taf. 5—12.

dresdener früher sog. Vestalinnen und ihrer zahllosen Repliken auf den praxitelischen Kunstkreis zuerst von mir ausgesprochen wurde, bereits 1883.[1])

Die ganze Sarkophagklasse, soweit sie damals bekannt war, glaubte Strzygowski, als er sie zuerst besprach, in Kleinasien entstanden. Seine letzten Ausführungen treffen wesentlich die kleinasiatische Gruppe des dritten Jahrhunderts (wegen der anders gearteten Kapitellarbeit sehe ich nicht klar, ob das älteste Exemplar der Klasse, der Sarkophag Riccardi, mitgemeint ist, doch scheint es so; jedenfalls ist's der Spätling, das berliner Christusrelief); sie gehörten einer südkleinasiatischen Kunstschule an (der er schon den in Sidon gefundenen Sarkophag der Klagefrauen praxitelischer Zeit und Art vindiziert) und hingen ab von Antiochia, als dem Kulturzentrum Syriens. Denn zu der Einflußsphäre Syriens gehöre auch, wenn ich recht verstehe, Südkleinasien, von wo die Kunstrichtung der Richmondfragmente (deren Herkunft ist unbekannt, aber ihr Marmor scheint kleinasiatisch) nach Westkleinasien ihren Weg gefunden habe, ebenso auch nach Mazedonien, Griechenland, Italien nnd Rom. Zwar lasse sich für jetzt nichts beweisen, aber es sei seine feste Überzeugung, daß der fragliche Sarkophagtyp weder aus Westkleinasien, noch aus Griechenland oder Rom stamme, sondern aus dem Winkel nächst Mesopotamien, dessen Zentrum Antiochien sei. Auf die Nachbarschaft Mesopotamiens weise die Auflösung der Ornamentformen in ein Durcheinanderspielen von Licht- und Schattenpunkten, die Folge der ausschließlichen Bohrerarbeit (das Ornament ist griechisch, die Bohrerarbeit wurde längst von den Griechen überall geübt, ihre an unseren Sarkophagen hervortretende besondere Verwendungsweise erscheint hier, das ist für jetzt das einzig Sichere, an Denkmälern des dritten Jahrhunderts; ihr Ausgangspunkt sollte gerade Mesopotamien sein?). Für Antiochien spreche das Motiv der Konchen, in denen die Figuren stehen. Die rundbogige Nische stamme aus Mesopotamien, die Ausgestaltung des abschließenden Kugelviertels sei dem Naturvorbild der Muschel nachgeschaffen (jedenfalls als ein griechischer Gedanke), das Ganze, die Konche, sei wahrscheinlich aus Mesopotamien in die antike Architektur Kleinasiens und Syriens gekommen (wenn auch direkt nach Kleinasien, wozu dann der ganze Umweg über Antiocheia? Übrigens die spätere Weiterverwendung hellenistischer Motive in der Kunst des Islam beweist niemals etwas für den Ursprung jener Motive).

Wir haben weiter nichts dazu zu sagen; denn wo es keine Beweise gibt, da gibt's auch keine Widerlegung. Wir gehen auch gar nicht auf Widerlegung aus, alles Bewiesene ist uns willkommen. Aber der Glaube allein tut's in der Wissenschaft nicht. Als heuristische Hypothese lasse ich's gelten, das will sagen, als einen Versuch neben anderen, ob vielleicht auf diesem Wege der Lösung des Herkunftsproblems näher zu kommen sein möchte. Jedenfalls verdanken wir Strzygowskis Osthypothese schon manchen wertvollen Fund.

Soviel von den Tabernakelsarkophagen. Schlichter treten die gewöhnlichen Säulensarkophage auf, welche die Säulen mit gleichen Abständen reihen und durch ein gerades, auch wohl verkröpftes Gebälk oder durch aufgesetzte Giebel oder Flachbögen verbinden. Statt des Wechsels von ungleichbreiten Naïsken und Intervallen ergeben sie eine Reihe gleichartiger Nischen.

Im Anschluß an die letztbesprochene Spielart der Tabernakelsarkophage, mit

---

[1]) v. Sybel, Athen. Mitteil. 1883, 24 Statuarische Typen; Weltgesch. 1888, 253 Typus A und B; [2]275 (Abb. Seite 273). Vgl. Treu, Olympia Ergebnisse III 254.

„Doppelschnecken“ an den korinthischen Kapitellen, führen wir hier sofort einige Säulensarkophage mit derartigen Kapitellen, teils früherer teils späterer Zeit, an. Zuvörderst eine Reihe Heraklessarkophage. Ein solcher in London hat gerades Gebälk, über Säulenpaaren verkröpft; ein vatikanischer, der borghesische und einer in der Sammlung Torlonia aus der Mitte des dritten Jahrhunderts setzen Bögen auf die Säulen, meist mit wagrechten Verbindungsstücken auf den Kapitellen. Ein lesbisches Kyma läuft dann derart durch, daß ein „Dreizack“ über jedes Kapitell zu stehen kommt; man erinnere sich hierbei des Fragmentes im Museo Chiaramonti n. 518 und des oben dazu Bemerkten. An den genannten Heraklessarkophagen findet man auch das radiale Herauskommen des mittleren Volutenpaares noch deutlich ausgeprägt, z. B. am Exemplar Borghese. — Später ist der Londoner Musensarkophag, mit Musenpaaren in den Nischen; in der diesmal schmälern Mittelnische steht Euterpe. Die üblichen spiralkannelierten Säulen zwischen verzierten Endpilastern tragen wie diese nunmehr Kapitelle mit platt angedrückten vier Schnecken. Unmittelbar von den Kapitelldeckplatten steigen die Bögen auf, mit Akanthusranke verziert, mit Akanthblattwerk auch die Bogenzwickel gefüllt. Während dieser Sarkophag sicher heidnisch ist, wurden zwei andere als christlich publiziert, obwohl die Grabschrift des einen, im zentralen Giebel stehend, die heidnische freilich auch von den Christen nicht ganz verschmähte Formel DM an der Spitze trägt; das Gegenständliche der Darstellungen würde der Verwendung christlicherseits ja nicht im Wege stehen, sie sind was man neutral nennt. Das besser erhaltene, auch bessere, ältere Exemplar, aus Villa Ludovisi, zeigt in der Mittelnische unter Giebel und vor Parapetasma das Ehepaar, der Inschrift zufolge ists Aurelius Theodorus und seine Gattin Varia Oktaviana, vor ihnen den kleinen Hymenaeus; die Nebennischen, unter Bögen, geben rechts noch einmal den Mann mit einem Begleiter in reichlichem Haar und Bart, links die Frau mit Dienerin. Das andere Exemplar, aus Concordia, hat Einzelheiten mißverstanden und gibt die Falten als schematisch gezeichnete Rillen. Sollte es aus derselben Werkstatt stammen wie das vorige, so hat jedenfalls ein späteres Geschlecht es auf dem Gewissen.[1])

Fassen wir zurückblickend die artverwandten Säulen- und Tabernakelsarkophage noch einmal zusammen, so werden wir nicht umhin können, die an ihnen vorkommenden Porträtfiguren mit Modefrisuren dabei zu berücksichtigen. Die erste Stelle verdienen die älteren Heraklessarkophage wie der borghesische (die Deckelfiguren des Sarkophags Torlonia tragen aber die Frisuren aus der Mitte des dritten Jahrhunderts); dann dürfte zunächst der Sarkophag Riccardi Dütschke n. 105 folgen. Das Fragment zu Isnik bildet den Übergang zu denen mit der eigentümlich weitgehenden Bohrerarbeit. Das Akanthusblatt erhält seine Zackung durch rings gereihte Bohrlöcher, so an den Exemplaren von Selefkieh, Bedestan, London, deren Porträtfiguren den vollrunden Bart tragen, die Mittelfigur der einen Schmalseite am Exemplar aus Selefkieh zeigt sogar noch den antoninischen Spitzbart. Der Londoner Musensarkophag reiht sich an; er besitzt keine Porträtfigur, aber den gebohrten Akanthus in reichster Entfaltung. Der Hochzeitsarkophag aus Villa Ludovisi würde nach Haar- und Bartschnitt des Mannes in die Jahrzehnte unmittelbar vor Konstantin gehören; nahezu konstantinisch ist das Exemplar aus Concordia, noch später das berliner Christusrelief. Über dessen

[1]) London, Vatikan, Borghese, Torlonia: Robert III 1 Taf. 39, 131. 130. Taf. 38, 127. Taf. 34—37. — Musensarkophag: Smith, Catal. n. 2305 Ancient marbles X Taf. 44. — Ludovisi: G 362, 2. Strzygowski, Orient 50 Abb. 18. — Concordia; G 362, 1.

Kapitellblätter bemerkt Strzygowski, daß sie nicht bloß mit dem Bohrer hergestellt seien, sondern der Meißel habe ausgleichend nachgeholfen, so daß sie eine weiche, fette Form erhielten. Diesen „fettzackigen" Akanthusschnitt hatte er an der theodosianischen Goldenen Pforte zu Konstantinopel nachgewiesen; der Typus blieb durch das fünfte Jahrhundert und bis an Justinians Zeit herrschend. Man kannte ihn längst an ravennatischen Kapitellen. Strzygowski leitet diese Art zackiger Bildung vom Naturvorbild des *Acanthus mollis* ab, den Heldreich im Orient bis Dalmatien nachwies; wir gehen auf die Frage nach dem Naturvorbild für jetzt nicht ein und halten uns zunächst an das Kunstbild und seine technische Erzeugung (so wird an der theodosianisch-ravennatischen Ausprägung das Ersetzen der Blattrippen durch gereihte Bohrlöcher beobachtet). Auch zu der flachgeschnittenen Ranke am Giebel der berliner Tafel finden sich theodosianische Analoga.[1])

Nun erst kommen wir zu den Säulensarkophagen mit ausgesprochen christlichen Szenen. Unter ihnen zeichnet sich eine Gruppe aus mit gereihten Säulen unter verkröpftem Gebälk; in dieser Gruppe finden sich die brillantesten Exemplare christlicher Sarkophagskulptur. Voraus schicke ich ein verwandtes Werk heidnischer Barockskulptur, den Stockholmer freistehenden Brunnen. Er hat annähernd Sarkophagform, nur ist er gedrungener gebaut (sekundär hat man ihn zu Sepulkralzwecken verwendet). Rings stehen nischenbildende spiralkannelierte Dreiviertelsäulen unter verkröpftem Gebälk, in den Nischen Bildwerke: vorn in breiterem Felde die römische Wölfin in einer den Grimanireliefs ähnlich komponierten Felslandschaft, hinten ein Gott mit Früchten im Chlamysbausch, an den Seiten je eine muschelhaltende Nymphe. An diesem Denkmal wolle man das hochbarocke Motiv nicht übersehen, daß an der Frontseite das Gebälk über dem breiteren Feld mit der Wölfin nicht im rechten Winkel, sondern mit einer Kurve auf die Kapitelle vortritt; dasselbe geschieht an dem Rundbau zu Baalbeck, und zwar dort nicht bloß bei einem, sondern bei jedem Interkolumnium. Eben dies Motiv kehrt auch an christlichen Sarkophagen wieder; daß es zufällig spätere Exemplare betrifft, tut dem architekturgeschichtlichen Zusammenhang nicht Abtrag.

Den Reigen der christlichen Prachtsärge des in Rede stehenden Typus führt der zweigeschossige Sarkophag des Junius Bassus. Wir haben es hier nur mit der oberen Zone zu tun. Von den sechs völlig rund gearbeiteten Kompositsäulen sind vier spiralkanneliert, die zwei mittleren rebenumrankt mit Amoretten in den Ranken [Abb. 18]. Die folgenden Stücke sind eingeschossig. Lat. n. 174 ist insofern noch prächtiger, als alle acht Säulen umrankt sind [Abb. 19]. Mehrere Nebenpersonen tragen in die Stirn gekämmtes Haar. Während an den zwei vorgenannten Sarkophagen, besonders am ersten, die verhältnismäßig gute Arbeit trotz verschiedener bedenklicher Anzeichen in frühere Zeit zu weisen scheint, tragen die übrigen hier noch aufzuführenden Särge gegenständliche und stilistische Merkmale späterer Zeit. — Lat. n. 151 hat unverzierte Basen, glatte Schäfte, schlichtere Kapitelle, schmuckloses Gebälk; aber über dem Mittelfeld zeigt es den barocken Übergang des Gebälks in den Kropf, wie der vorbesprochene Stockholmer Brunnen. Zentral steht der Christus, hier noch lockig, aber bärtig, auf dem Berge der vier Ströme. Das Relief ist schon flächig und die Figuren sind rings schräg unterschnitten [Abb. 33]. — Ein vierter Sarkophag kann nur fragweise hier

[1]) Strzygowski, Archäol. Jahrbuch 1893, 27 Abb. 17. 10 Abb. 7 das eckbildende Blatt. Derselbe, Orient 55. — Ravenna: v. Sybel, Weltgesch. ²471 die obere Abb. „(Die Blätter) sehen aus wie von Leder, an den Rändern ausgezwickt." — Ranke: Strzygowski, Orient 23 Abb. 15. 10 Abb. 7.

angereiht werden; der charakteristische Oberstreif, an dem das durchlaufende Gebälk sitzen müßte, ist zerstört; erhalten sind nur auf den Kapitellen Reste der Gebälkkröpfe. Zentral steht Christus auf dem Berg (leider fehlt der Kopf). Zu beachten ist, daß dieser Sarkophag nur in der Zeichnung bei Bottari vorliegt; deren manierierten Stil hat dann Garrucci nach seiner Vorstellung vom Stil des vierten und fünften Jahrhunderts korrigiert.[1])

Statt eines geraden Gebälks tragen die Säulen anderer Sarkophage Bögen, die unmittelbar von den Kapitellen aufsteigen, meist Flachbögen; der Oberteil der durch ein Säulenpaar und den Bogen darüber gebildeten Nische wird wieder gern mit einer Muschel ausgekleidet, deren Schloß vom Bogenscheitel eine Nase bildend herabhängt. Schon oben hatten wir dergleichen anzuführen, gelegentlich der Tabernakelsarkophage mit eigentümlichen Architekturformen in der Art des Riccardischen, insbesondere waren es solche mit Taten des Herakles. Das Exemplar der Galleria Borghese schien uns mindestens bis in den Anfang des dritten Jahrhunderts zurückzugehen, dasjenige der Sammlung Torlonia in dessen Mitte. — Von den christlichen Exemplaren des Typus verlangt den Ehrenplatz der vatikanische, welcher dem S. Anicius Probus und seiner Frau Anicia Faltonia Proba zugeschrieben worden ist, jetzt in der Peterskirche bei Michelangelos Pietá. An allen vier Seiten skulpiert, zeigt er vorn sechs, an den Schmalseiten je vier spiralkannelierte Kompositsäulen, welche die mit aufrechten Blättern verzierten Bögen tragen. In der breiteren Mittelnische steht der jugendlich lockige Christus mit hohem Kreuz auf dem Berg, beiderseits sind unter Hinzunahme der Schmalseiten die zwölf Apostel verteilt. An der Rückseite wechseln zwei Riefelfelder mit drei schlichter gehaltenen Nischen. — Hierhin gehört ein aus Rom stammender Sarkophag in Leyden mit Christusszenen in fünf Konchen; in die Bogenzwickel sind außer den herkömmlichen Tritonen und Tauben auch Momente der Jonasfabel gesetzt. — Sieben Flachbögen besitzt der Sarkophag Lateran M n. 216 (F n. 1). — In den Grotten der Peterskirche befindet sich noch ein Sarkophag mit glatten Säulen; der Mittelbogen ist höher geschwungen als die Nebenbögen, um dem auf dem Berg stehenden bärtigen Christus Raum zur Höhenentwicklung zu geben.[2])

Die Mannigfaltigkeit nimmt zu; wir lassen dahingestellt, ob das unter allen Umständen als wachsender Reichtum aufzufassen ist. Giebel und Bögen alternierend, das war ein beliebtes Motiv der Baukunst in der Kaiserzeit; die Hofwand des vespasianischen Kaisertempels zu Pompeji dürfte das früheste Beispiel aufweisen. Der dortige Backsteinrohbau gibt nur die Hauptlinien an: die Giebel als niedrige Dreiecke, statt der Giebelschrägen abwechselnd Flachbögen. An den Sarkophagen fehlt die wagerechte Basislinie der Giebel, Giebelschrägen und Bögen stehen unmittelbar auf den Kapitellen, allenfalls auf Gebälkkröpfen. Letzteres ist der Fall an dem Sarkophag im Belvedere, Westhalle n. 68, mit einem Giebel zwischen zwei Bögen; die Mittelsäulen

[1]) Stockholm, K. Museum n. 217: Einzelaufnahme St. n. 178. — Baalbek: v. Sybel, Weltgesch. [2]426, 1. 428 Abb. — Bassus: Grousset n. 184. G 322, 2—4. de Waal, Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von S. Peter, Rom 1900; ders. Röm. Quartalschr. 1903, 77. Ein gleich ausgezeichnetes Werk war der ebenfalls zweizonige Sarkophag, von dem ein Bruchstück aus der oberen Zone, Christus' Vorführung, im Campo santo Teutonico sich befindet: Wittig n. 52 Abb. 40. — Lateran n. 174. G 323, 4—6. — Lateran n. 151. G 335, 3. — Bottari: G 341, 2.

[2]) Borghese: Robert III 1 Taf. 38, 127. Torlonia: eb. Taf. 34—37. Ferner Taf. 39, 128. 130. III II Taf. 98, 309. — Probus: Grousset n. 148. G 325. — Leyden: Janssen, Grafreliefs, Leyden 1851, 28 Taf. 8. G 319, 4. — Sagre Grotte: Grousset n. 186. G 335, 4.

sind umrankt, zwischen ihnen sitzt eine Matrone, beiderseits je ein Kahlkopf mit einer Frau zur Seite. — Dagegen unmittelbar auf den Kapitellen stehen zwei Bögen zwischen drei Giebeln an einem vatikanischen Heraklessarkophag. — Neutralen Charakters, mit Giebel zwischen zwei Bögen, waren die früher erwähnten Sarkophage aus Villa Ludovisi und aus Concordia. — Von spezifisch christlichen Sarkophagen steht hier wieder der des Bassus an der Spitze; sein Untergeschoß enthält unter zwei Giebeln und drei Konchen, deren Muschelschlösser zu den Köpfen herabschwebender Adler entwickelt sind, zentral den Einzug in Jerusalem, außerdem drei alttestamentliche Szenen und die Abführung des Paulus [Abb. 18]. — Einen Giebel zwischen zweimal zwei Bögen zeigt Lateran n. 110 G 302, 1, drei Bögen alternierend mit vier Giebeln Lateran n. 138. 152. 155, einer in Cività Castellana; umgekehrt drei Giebel wechselnd mit vier Bögen Lateran n. 195 [Abb. 28]. — Ein nur durch Bottari bekannter Sarg hat zwei Bögen zwischen drei Giebeln, wie der vatikanische Heraklessarkophag; darf man der Zeichnung glauben, so stünden die Endgiebel nicht auf Säulen, sondern auf kannelierten Pilastern. — Drei Bögen zwischen vier Giebeln in Perugia. Dieselbe Alternanz am Sarkophag zu Fermo. — Endlich verzeichnet Wittig ein paar Fragmente, an denen Bögen mit Giebeln wechseln.[1])

An heidnischen und an christlichen Sarkophagen sieht man bisweilen eine Girlande den Säulen entlang gespannt. So am Medeasarkophag von Via Tiburtina und an der Aschenurne der Egrilia Felicitas mit Waffenstreit. Und so am christlichen Sarkophag Lateran n. 110 mit dem Guten Hirten zwischen vier Horeneroten, er unter Giebel, sie unter Bögen.[2])

In den Reigen der Giebel und Bögen treten nun aber noch Stücke geraden Gebälkes. Die Exemplare gehören bestenfalls der konstantinischen Zeit an; da wird es schon schwieriger, zutreffende Belege aus der doch älteren heidnischen Skulptur herbeizuschaffen. Ein vatikanisches Fragment, in der Galleria delle statue n. 416, hat wohl eine gewisse Analogie, ist im Grunde aber anders. Auf den Säulen sitzen Gebälkkröpfe; die zwei Nebenintervalle überspannen Bögen, deren Sima über dem breiteren Mittelfeld, darin die schlafende Ariadne nebst Dionysos und Theseus, wagerecht durchläuft. Bei den christlichen Sarkophagen scheint es sich um bloßes Spielen mit zusammengewürfelten Architekturgliedern zu handeln, als ob die Trümmer eines antiken Baues von hinzugekommenen Barbaren auf gut Glück zusammengefügt worden wären. Dabei konnte mit Ornament verschwenderisch umgegangen werden. — Lateran n. 106 hat zwei Konchen zwischen drei Feldern unter geradem Gebälk (links fehlt ein Feld); Bögen und Balken sind reich mit Blattwerk verziert, freilich in der gelochten Mache, die aussieht wie Spitzen. Man könnte sich allenfalls denken, zugrunde läge ein System mit geradem Gebälk und mittels Verkröpfung gebildeten Tabernakeln unter Bögen; aber dergleichen ist nicht angedeutet, die Bögen sind unvermittelt zwischen Balkenstücke eingeschoben. — Lateran n. 171 zeigt umgekehrt zwei Gebälkstücke zwischen zentralem Flachbogen und seitlichen Giebeln; die Mitte füllt ein großes Christusmonogramm in Kranz, über dem Kreuz, die Nebenfelder enthalten Passionsszenen [Abb. 35]. —

[1]) Vespasiantempel: Mau, Pompeji 1900, 97 Fig. 45. 46. — Herakles: Robert III 1 Taf. 39, 129. — Ludovisi und Concordia: G 362, 2. 1. — Bassus: G 322. — Civ. Castellana G 319, 3. — Bottari Taf. 41, 2. G 375, 3. Fermo: G 310, 2. Perugia: eb. 321, 4.

[2]) Medea: Robert II Taf. 64, 20. — Egrilia: Terme, Chiostro, Ostzelle E. — Lat. n. 110: G 302, 1.

Ein nicht fertig gearbeiteter Sarkophag in der Krypta von S. Peter stellt die drei Mittelfelder unter wagerechtes Gebälk mit Verkröpfung über den Säulen; seitlich schließt sich je ein Giebel und eine Koncha an. Aber Giebel und Bögen stehen nicht auf Gebälkkröpfen, sondern direkt auf Kapitellen, in gleicher Höhe mit dem Gebälk. Da die äußeren der vier Kröpfe die ganze Deckplatte der sie tragenden Kapitelle einnehmen, so konnte der nun folgende Giebel auf demselben Kapitell nicht einmal Fuß fassen, er konnte nur angeschoben werden. Von den Giebeln hängen brennende Ampeln ganz in der Art unserer Lyrahängelampen. Zentral steht der bärtige Christus auf dem Berg, neben sich das Lamm Gottes mit kreuzförmigem Monogramm auf dem Kopf, zwischen Paulus und Petrus; in den übrigen Feldern gibt es neutestamentliche Szenen mit dem herkömmlich unbärtigen Christus.[1])

An Riefelsärgen finden sich statt der Endfelder öfter Endsäulen (Ecksäulen). Vorgänge in der heidnischen Antike nachzuweisen wird nicht nötig sein, Beispiele aus der christlichen finden sich vor Porta San Lorenzo, in Villa Albani, in Villa Carpegna, im Lateran (der Sarg des 353 bestatteten Faustinus), in Tusculum und in Pisa.[2])

Die Zwickel der Bögen wurden teils mit Akanthornament oder Kränzen, teils mit figürlichen Typen in kleiner Gestalt ausgefüllt. Beliebt waren Delphine, Tritone das Muschelhorn blasend, pickende Vögel, Trauben lesende Amoretten; all das ging in die christliche Sarkophagskulptur über, ebenso die Fruchtkörbe, gern umgestürzt, so daß die Früchte herausrollen. Eigen ist die Ausfüllung an zwei christlichen Sarkophagen. Einmal an dem in Leyden, zum Teil mit Jonasszenen; sodann am Sarkophag des Bassus mit biblischen Szenen, die aber statt von Menschen von Lämmern agiert werden [Abb. 18]. So originell diese Bildchen sind, so ist es doch gewagt zu sagen, der Künstler habe dafür keine Vorbilder gehabt; ähnliches war doch schon vorgekommen. Nahe liegt der Vergleich mit den Amoretten und Putten der hellenistisch-römischen Kunst, wie sie allerlei Beschäftigung der Erwachsenen spielend nachahmen. Aber auch Tiere als Akteurs einzusetzen — also eine Art Tierfabel in Bildern — kannten nicht bloß die alten Ägypter, sondern auch die Griechen; es sei nur an die von Affen agierte Gruppe des mit Vater und Sohn fliehenden Äneas erinnert.[3])

Wittig sprach die Vermutung aus, die Schöpfer der Arkadensarkophage hätten die Fassade des römischen Theaters vor Augen gehabt und sich von diesem Vorbild beeinflussen lassen; handelte es sich doch darum, den Hintergrund für Historien zu schaffen. Er bezieht sich auf die Darstellung einer Bühne an einem Marmor des Thermenmuseums zu Rom. Die Scenae frons, eine Quadermauer, ist jederseits der hohen Zentralnische mit vier Säulen besetzt, deren Intervalle je ein Giebel zwischen zwei Bögen krönt, alle drei auf geradem Gebälk; in die Mittelnische ist die Haupttür gebrochen, die Nebentüren befinden sich in den mittleren Intervallen. Die architektonische Anordnung ist also ähnlich der an den Sarkophagen.[4])

---

[1]) Lateran n. 106: G 331, 2. — Lat. n. 171: G 350, 1. — Krypta: G 330, 5.

[2]) San Lorenzo: Grousset n. 32. — Albani: Grousset n. 28. G 373, 4. — Carpegna: Grousset n. 33. G 369, 2. — Lateran n. 228: G 363, 2. — Tusculum: G 386, 4. — Pisa: G 295, 1.

[3]) Leyden: G 319, 4. — Bassus: de Waal, Bassussarkophag 65. G 322. Ägypter: Perrot-Chipiez, Histoire I 737. — Äneas: Helbig, Wandgemälde 310 n. 1380.

[4]) Wittig, Camposanto 1906, 18. — Relief: Mariani, Notizie d. scavi 1896, 68. Dörpfeld u. Reisch, Das griechische Theater 1896, 333 Fig. 84.

Kurz nachher legte Strzygowski eine verwandte Hypothese über die Entstehung des Typs jener kleinasiatischen Gruppe der Tabernakelsarkophage vor. Wie schon Altmann die antoninischen Säulensarkophage mit der gleichzeitigen Wandmalerei verglichen hatte, so brachte Strzygowski sie mit einer Sondergruppe des pompejanischen vierten Stils zusammen. Puchstein zufolge hat sie das Bühnenbild für ihre dekorativen Zwecke verwendet; auf Puchsteins Anregung hat Cube aus diesen Wanddekorationen die Scenae frons wiederzugewinnen gesucht. Von solchen Theaterfassaden sei nun auch, denkt Strzygowski, der fragliche Sarkophagtyp inspiriert, die Tabernakel seien die Vorhallen der drei Türen. Freilich stimmt die pompejanische Malerei mit dem Sarkophagtyp insofern nicht überein, als die Bögen dort über die Wandstücke, hier über die Nebentüren zu stehen kommen. Ein in den Malereien wesentliches Element fehlt den Sarkophagen, drei zur Bühne hinaufführende Treppen; doch findet Strzygowski das Tabernakel mitsamt vorliegender Treppe an einem berühmten Londoner Elfenbeindiptychon, dessen Betrachtung wir zurückstellen müssen. — Die dekorative Wandmalerei der Kaiserzeit hat sich in ihren verschiedenen Abwandelungen entwickelt aus einer und derselben Grundlage, nämlich der naturalistischen, das will sagen, eine gewisse plastische Illusion bezweckenden Architekturmalerei, die zuerst in Häusern der sullanischen Periode Pompejis uns bekannt wurde (dem sog. zweiten Stil). August Mau vermutete, der Übergang in den ornamentalen dritten Stil habe sich in Alexandria vollzogen, den Übergang dagegen in den barocken vierten Stil möge eine parallele Entwicklung in einem andern Zentrum des Ostens, etwa in Antiochia, gezeitigt haben; der dritte Stil sei infolge des Siegs von Actium nach Italien gekommen, nachher aber, als man seiner müde wurde, in der neronischen Zeit, von dem vierten Stil abgelöst worden. Strzygowski findet in Maus Hypothese eines vielleicht antiochenischen Ursprungs des vierten Stils, dem auch die dekorative Verwendung des Bühnenbildes gehört, eine Bestätigung seiner bereits erwähnten eigenen Hypothese von einem antiochenischen Ursprung des Tabernakelsarkophags; er entwirft das Gemälde einer weittragenden, von Antiochia ausstrahlenden Wirkung des Theaters auf die Gebiete der Malerei und Skulptur, in der Malerei belegt durch den pompejanischen vierten Stil mit seinen Bühnenbildern, in der Skulptur durch die Tabernakelsarkophage; unter demselben Einfluß des Theaters stehen die christlichen Elfenbeinskulpturen, und noch heute bezeugt ihn die Ikonostasis der griechischen Kirche. So bauen sich Hypothesen auf Hypothesen. Mögen sie sich an den noch zu findenden Denkmälern bewähren.[1])

Architekturen, Baumgänge, Palmen, Weinstöcke.

In jenen Säulenreihen, auch denen mit Tabernakeln, wirkte die Sakralidee des Heroons oder Tempels. Sie sind wie eine Peristasis, zwischen deren Säulen Statuen aufgestellt werden konnten; fast wie als Statuen gedacht pflegen die Figuren und Figurengruppen an den heidnischen Sarkophagen entsprechend auf Basen angeordnet

[1]) Strzygowski, Journal of hellenic studies 1907, 115—122. — Altmann, Architektur 52. — Puchstein, Archäol. Anzeiger 1896, 28. — v. Cube, Die römische „scenae frons" in den pompejanischen Wandbildern 1906. — August Mau, Pompeji 1900, 459. Gegen den östlichen Ursprung des dritten Stils: Studniczka, Tropaeum Traiani 65. — Ikonostasis: Holl, Archiv für Religionswissenschaft IX 365.

zu sein. Fällt dies selbstverständlich an den christlichen Sarkophagen auch fort, so bleibt doch die Idee der sakralen Säulenarchitektur, die für die Figuren und Szenen nur den Rahmen abgibt. Anderen Ursprungs sind Architekturen, die zur Szene selbst gehören. Sehr beliebt war das Tor. Seit den Tagen des Hellenismus wurde es rundbogig gezeichnet, so auch an den Sarkophagen der Kaiserzeit. Da dient es verschiedenen Zwecken. Einmal als Szenentrennung bei mehrszenigen Reliefs. Die Adonisreliefs geben drei Szenen, den Abschied von Aphrodite beim Aufbruch zur Jagd, die Verwundung in der Eberjagd, die Pflege; die ans rechte Ende gestellte Jagd wird von den anderen Szenen durch ein schräg in den Hintergrund sich verlierendes Tor getrennt, durch das der Jagdzug die Stadt verläßt. Ähnlich ist's in den Hippolytosreliefs; am lateranischen Exemplar passiert die letzte Figur des Jagdzuges eben erst das Tor. Dergleichen Tore sind auch am Deckel des lateranischen Adonissarkophags n. 769 in die Ödipusszenen und am Deckel des Orestessarkophags daselbst eingeschoben. — Fast häufiger sind Tore an den Enden des Reliefs. Am linken Ende: Palasttor des Admetos; in einem Rundbogentor erscheint das Eidolon des Agamemnon; wiederum der Schatten der Klytaimestra. Ein Tor steht links an Meleagersarkophagen. Am Sarkophag der Uffizien n. 39, an der linken Schmalseite sitzt der verstorbene Offizier vor einem Tor und läßt sich die Beinschienen anlegen. — Ein Tor am Ende rechts: bei Meleagers Tod; beim Wagen der Selene, die den Endymion belauscht. — Ein Tor an jedem Ende des Reliefs: die Dioskuren entführen die Leukippiden auf ihren Wagen durch Tore; bei Achill im Palast des Lykomedes. — Das eben erwähnte Hadestor wiederholt sich an beiden Schmalseiten des Korasarkophags in den Uffizien: links führt Hermes die Alkestis in das Tor des Hades, rechts führt Herakles sie heraus.[1])

Es treten aber noch andere Architekturen auf, neben und außer den Toren. Ein Mauerstück mit Tor im Meleagerrelief Pamfili; in Hektors Schleifung eine Quadermauer, mit Türmen und Zinnen, längs des ganzen Hintergrundes, oder auch nur des halben; ein Artemistempel hinter Hippolytos und Phaedra; an einem Rundtempelchen befestigt Hippolytos eine Jagdtrophäe; sonstige architektonische Hintergründe bei Rhea, bei Meleager, in der mantuaner Iliupersis. Es mag auch erwähnt sein, daß auf einer Silbermünze Maximians (286—310) eine Porta castrorum abgebildet ist: über einer Quadermauer vier Türmchen, in der Mauer ein rundbogiges Tor, dessen Flügel nach außen aufschlagen.[2])

Die christlichen Sarkophage lieben es wieder, die Motive zu häufen, und gelangen so zu Architekturbildern, die schließlich unverständlich werden, sofern man sich nicht entschließt, sie als bloße Dekorationsstücke zu nehmen. Ähnlichen Mangel an architektonischem Sinn bemerkten wir bereits bei dem An- und Ineinanderschieben von

---

[1]) Adonis: Robert III 1 Taf. 3. 4. 5. — Hippolytos: eb. III II Taf. 52 ff. — Ödipus: eb. II Taf. 60, 183. — Orestes: eb. II Taf. 54, 155. — Admetos: eb. III 1 Taf. 7, 26 Sarg des Euhodus. — Agamemnon: eb. II Taf. 54, 155 Lateran. — Klytaimestra: eb. II Taf. 56, 163. — Meleager: eb. III II Taf. 77, 225 ff. — Uffizien n. 39. Dütschke III n. 62. Amelung, Führer n. 18. Abgeb. Vorlegeblätter 1888 Taf. 9, 5. — Meleager: Robert III II Taf. 89, 275 Wiltonhouse. — Selene: eb. III 1 Taf. 12 Capitol. — Dioskuren: eb. III II n. 182. — Achill: eb. II Taf. 18, 28. — Kora: eb. III 1 Seite 35 Abb.

[2]) Pamfili: Robert III II Taf. 94, 283. — Hektor: eb. II Taf. 46 Achuria. Taf. 45 Coburg. u. Gori. — Hippolytos: eb. III II Taf. 45, 144 Konstantinopel. 54, 168 Albani. 55, 170 Paris. — Rhea: eb. Taf. 60, 188 Mattei. — Meleager: eb. Taf. 82, 239. — Iliupersis: eb. II Taf. 26, 63. — Maximian: Cohen, Méd. imp. ^{2}VII 125, 227.

Giebeln, Bögen und Gebälkstücken auf Säulenreihen. Eben diese Arkadentypen finden wir jetzt gesellt mit Stadttoren und anderen Architekturen. Und sonderbar genug, das Stadttor wird zwei-, dreimal und öfter nebeneinandergesetzt; Mauertürme werden eingeschoben. Das ergibt eine unmögliche Art Stadtmauer, die nur aus Türmen und Toren besteht und bei flüchtiger Betrachtung eher einem Aquädukt in der Campagna ähnlich sieht. Man erklärt die Tore als die des himmlischen Jerusalems. Sie sind alle mit Zinnen gekrönt. Dies unterscheidet die Mauern und Tore an den christlichen Sarkophagen von denen an den heidnischen, daß sie alle nun Zinnen tragen. Zinnen gab es im Altertum natürlich von jeher und sie wurden in Darstellungen aus Belagerungskriegen oft genug zur Anschauung gebracht, in griechischer Kunst z. B. an der Françoisvase, wo sie die Flucht des Troilos nach Troja hin schildert, und an einer strengrotfigurigen attischen Vase mit der Verfolgung Hektors durch Achill um die Stadt; erstere Vase stammt aus dem sechsten, letztere aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert. Auch aus der hellenistischen und römischen Zeit ließen sich leicht Belege beibringen. Die erwähnten heidnischen Sarkophage der Kaiserzeit freilich pflegen die Tore ohne Zinnen zu geben, vermutlich weil es ihnen nur auf den Tordurchgang ankam; die christlichen aber nehmen das Motiv wieder auf. An den Mauern wird gern das Quaderwerk angegeben, gelegentlich sogar der Randbeschlag.

Als erstes Beispiel führen wir den Durchzug durchs Rote Meer an, Lat. n. 111. Aus einem Tor am linken Reliefende ist der Pharao mit seinen Streitern gekommen, in der Mitte kämpft ein Teil derselben mit den Wellen, rechts, auf dem andern Ufer, stehen die geretteten Israeliten; im Hintergrund drei Tore nebeneinander, zwei davon mit Zinnen, das mittlere trägt als Eckakroterien die typischen Rosen- oder Fruchtkörbe; im Mittelgrund die Feuersäule, als Kompositsäule mit auf der Deckplatte lodernden Flammen [Abb. 23]. Die anderen Darstellungen des Durchzugs haben nur das Tor links und die Feuersäule rechts. — Sodann ein Sarkophag in Verona: im Hintergrund steht in der Mitte ein Flachbogen zwischen zwei symmetrisch angeordneten Toren mit Zinnen, zwei Gebälkstücken und noch zwei Toren; es ist zu beachten, daß hier jedes Joch selbständig steht. — Ein vatikanisches Exemplar, wieder ein Prachtstück, besitzt der Louvre. Von dem Rankenwerk am Sockel und dem altägyptisch-altgriechischen Mäander mit eingesetzten Rosetten sehen wir ab; auch auf das Figürliche ist nicht einzugehen, hier handelt sichs nur um den architektonischen Hintergrund. Der Christus steht vor einer Art Exedra, gebildet aus zwei Säulen unter verkröpftem Gebälk, das im Bogen sich zurückzieht, wie an Lateran n. 151; während aber dort eine Säulenreihe sich an der ganzen Sarkophagfront entlang zieht, ist hier nur die zentrale Exedra beibehalten. Beiderseits folgen dann je drei rundbogige Tore mit Zinnen, nur durch zwischengeschobene Türme voneinander getrennt. An den Schmalseiten dasselbe System, je vier Tore mit drei Türmen. Die Rückseite, nach Art der Riefelsärge behandelt, bildet die zwei Endfelder wieder als Tore, in deren jedem eine Figur steht, der Kopf ziemlich genau konzentrisch zum Rundbogen. Auch sonst sind mehrfach (nicht durchaus) die Figuren so angeordnet, daß der Kopf in einem der Torbogen konzentrisch steht, z. B. Paulus und Elias. Der Kopf des auf dem Berge stehenden bärtigen Christus hebt sich vom Gebälk ab [Abb. 31]. — Der Sarkophag zu Tolentino hat vorn und hinten die Riefelfelder, die der pariser hinten zeigt; vorn mit Zentral- und Endfeldern, hinten mit zentralen Büsten in Clipeus, an den Seiten aber biblische Szenen vor je drei Toren mit Zinnen. — Der Sarkophag zu Mantua hat am flachen Sockel eine Wellen-

ranke, vorn dicht gereihte Apostel um Christus unter Bögen, die aber statt auf Säulen auf Konsolen ruhen, wie es in der Eberjagd am Sarkophag aus Konia in Konstantinopel der Fall ist, an den Schmalseiten jedoch auf gereihten Säulen Torbögen mit Zinnen. — Ein andrer zu Ancona, des Gorgonius, setzt die Zinnen direkt auf die Archivolten, so wenigstens an der Vorder- und der rechten Schmalseite. — Der Sarkophag Lateran n. 125 ist ein klassisches Beispiel für die Art; denn Säulen unter Gebälk, Giebel und Bögen vereinigt er mit Toren an beiden Enden des Reliefs. Links etwas Stadtmauer mit Tor unter Zinnen; anschließend tragen vier Kompositsäulen (die erste verdeckt durch den ersten Christus) ein Gebälkstück, ferner einen Giebel, mit bebändertem Kranz im Tympanon, und einen Flachbogen (in den Zwickeln umgestürzte Rosenkörbe, auf der Endsäule noch eine Sonnenuhr): vor dem Tor und dem Interkolumnium unter Gebälk sieht man Heilungsszenen, unter dem Bogen geht Christus mit zwei Jüngern rechtshin, wohl zur folgenden Szene. Hier kommt in einer oberen Zone (wie auf einer Bühne) vor dreibogiger Arkade die Heilung des Gichtbrüchigen zur Darstellung, unten liegt der Kranke auf seiner Kline, zwischen drei anderen Männern. Zuletzt folgt Zachäus auf dem Maulbeerbaum und der Einzug in Jerusalem (das Figürliche stark ergänzt); rechts bildet das Stadttor den Abschluß, wieder mit einem Stückchen Quadermauer; aber vor dem linken Torpfeiler schiebt sich ein Mauerturm, an den sich ein zweiter Torbogen anschließt. Die Zinnen sind nun unmittelbar auf die Torbögen gesetzt [Abb. 32]. — Lateran M n. 169 A, aus Villa Ludovisi. Zu dem zentralen umkränzten Christusmonogramm auf dem Kreuz kommen von jeder Seite sechs Apostel, ihre Kränze vor sich tragend; den Abschluß bildet auf jeder Seite ein Tor, aus dem die Apostel gekommen zu sein scheinen. Diese zwei Tore werden auf das mystische Jerusalem und Bethlehem gedeutet. Ähnlich kommen zu dem zentralen Lamm Gottes zwölf Schafe als Bilder der zwölf Apostel, zu sechsen aus je einem Endtor (Garr. 327, 2). — Es sei hier noch das rätselhafte Bruchstück Lateran n. 202 angeführt; zu der Darstellung bieten die Sarkophage keine Analogie. Ein Mann in Chiton und Himation steht linkshin vor dem gesäulten Eingang eines Quaderbaues; rechts ist noch der oberste Teil eines ebenfalls linkshin blickenden geflügelten Jünglings erhalten, der seiner Bildung nach ein Horenerot sein könnte, aber als Engel aufgefaßt zu werden pflegt.[1])

So wunderlich diese gereihten Tore dem auf das Werden der Erscheinungen gerichteten Blicke vorkommen, so muß immerhin anerkannt werden, daß sie einer ästhetischen Wirkung nicht entbehren, einer ästhetischen, das heißt nun aber einer zugleich das Gemüt umfangenden. Der Bildhauer des pariser Sarkophags wurde immer noch von künstlerischen Instinkten geleitet, als er nämlich in den Toren des himmlischen Jerusalems doch auch wieder Arkaden reihte, die in Verbindung mit der zentralen Exedra den Figuren einen neuen idealen Hintergrund gaben. Die Gestalten der Verklärten, des Christus und seiner Apostel wie des im Sarge Bestatteten, wurden durch diese architektonische Szenerie ebenso in den Himmel versetzt, wie die ent-

[1]) Lateran n. 111: G 309, 3. — Verona: G 333, 1. — Louvre: Bottari Taf. 25—27. Clarac 227, 777. G 324. In guter Erhaltung unter der Peterskirche gefunden und so bei Bottari veröffentlicht erlitt er später Beschädigungen, die dann zu fehlerhaften Ergänzungen führten; mit diesen gibt es Clarac. Garrucci gibt eine nach Bottari berichtigte Zeichnung. Ferner Mailand: G 328. 329, 1. — Tolentino: G 303. — Mantua: G 320, 2. 321, 1. 2. — Konia: Strzygowski, Orient 48 Abb. 16. — Gorgonius: G 326, 1. 3. — Lateran n. 125: G 314, 5. — Lat. M n. 169 A: Schreiber, Villa Ludovisi n. 141. — Lat. n. 202: Skizze bei Ficker Seite 158.

sprechenden Gestalten in den Katakombenmalereien und, wie wir gleich sehen werden, auch in manchen Reliefs, durch landschaftliche Motive, mindestens ein paar Bäume, in das himmlische Reich gestellt wurden.

Bäume hatte einst das klassischgriechische Relief nur zögernd aufgenommen, anfangs ohne das unplastische Laub, das erst allmählich an den zuvor kahlen Stämmen und Ästen ausschlug; es brauchte noch einige Zeit, bis man den Baum in der Skulptur naturwahr darzustellen, vollends ihn malerisch vor Augen zu bringen lernte. Von letzterer Art ist in den Sarkophagreliefs freilich nicht viel zu spüren, je später sie sind, desto weniger. An den heidnischen Sarkophagen finden sich Bäume nach Gelegenheit; in der mantuaner Iliupersis sieht man Baum, Tempel und Turm im Hintergrund der Mordszene verteilt. Am Kentaurensarkophag der Sala delle Muse n. 515 sind drei Kampfgruppen getrennt durch zwei Platanen, an den Ecken stehen Säulen. Doch finden sich auch Eckbäume, am Meleagersarkophag in Athen. Häufiger sind Bäume in Jagdbildern, wie am Sarkophag im Konservatorenpalast, auf dem Treppenabsatz unter dem Hadriansrelief n. 49, sowohl am Kasten angebracht wie am Deckel (an letzterem nur eben angelegt); dort sind vier, hier sechs Bäume im Jagdgelände verteilt, in landschaftlich freier Anordnung und Gestaltung. An der Vorwölbung des Hintergrunds unter dem Gesims, wo sich sonst aufrechte Akanthusblätter reihen, stehen hinter Jagdszenen des Hippolytos und des Meleager dichtgedrängte Baumkronen. In bacchischen Reliefs, z. B. in Neapel, bewegen sich die Figuren unter Bäumen verschiedener Gattung, die Wipfel sind schirmartig niedrig, aber breitschattend, vorspringend; an einem kapitolinischen Sarkophag (im Erdgeschoß, Westgang) sind es gereihte Weinstöcke, deren Laub sich über den Köpfen der Figuren an der Simsplatte ausbreitet.[1])

Einige christliche Sarkophage haben an Stelle der Kolonnaden Baumgänge; die breiten Wipfel der in gleichen Abständen gepflanzten Bäume berühren sich, so daß ihre Silhouetten sich fast genau mit den jener Flachbögen decken; oberwärts schneiden sie mit dem Kastenrand wagrecht ab. Solche Baumgänge hat man wie anderwärts auch im heutigen Rom, in Gärten und auf öffentlichen Plätzen; man wird sie auch im alten Rom gehabt haben. Hat doch schon Kimon den Markt von Athen mit Platanen bepflanzt, gewiß in regelmäßiger Verteilung, wie sie der antiken Gartenkunst nahe lag, soweit die Anlagen in architektonischem Zusammenhang standen; von Kyros' Paradies in Sardes z. B. wird es geradezu gesagt. Die Wahl des Baumganges statt der Kolonnade mochte den Christen sich empfehlen als ein Bild des himmlichen Paradieses, des ständigen Schauplatzes für die Darstellung der seligen Christen und ihres verklärten Herrn, des Christus. Einmal sehen wir denn auch eine Selige im Orantentypus zwischen die mittelsten Bäume gestellt (Lat. n. 179). Von dem Deckelfragment Lateran n. 157 sind außer dem Eckkopf des Sol nur ein paar Christusszenen erhalten. Oder der Christus steht in der Mitte, mit Petrus und dem Hahn. Andere Sarkophage stellen statt des Christus selbst sein Sinnbild in die Mitte, das umkränzte Monogramm auf dem Kreuz [Abb. 34]. Schließlich ist zu bemerken, daß die christliche Skulptur hier überall Ölbäume verwendet. Einst hatte der Ölbaum als der heilige Baum der Athenaia in der griechischen Kunst Aufnahme gefunden; in die christliche Kunst fand er Eingang

---

[1]) Iliupersis: Robert II Taf. 26, 63. — Kentauren: eb. III 1 Taf. 40, 132. — Meleager: eb. III II Taf. 70, 216. — Hippolytos: eb. III II Taf. 47, 152 Girgenti, hinten und an der l. Schmalseite. Taf. 48, 154 Petersburg. Meleager: Taf. 73 A Lanza. — Neapel: Phot. Sommer 1553.

im Zusammenhang der Schilderung der Jahreszeiten, welche sie aus der heidnischen Kunst übernahm; die Olivenernte ist die typische Ernte des Winters.[1])

Nebenher geht, wie in der Katakombenmalerei so in Reliefs, die Anordnung eines Seligen oder etwa des Guten Hirten zwischen zwei Bäumen.[2])

Außer den Ölbäumen finden sich in annähernd ähnlicher Verwendung nur noch Palmbäume, mit Früchten. Der Palmbaum, bereits in die altorientalische und die heroischgriechische (kretisch-mykenische) Kunst aufgenommen, erscheint auch in der klassischen, z. B. in der Vasenmalerei des sechsten und fünften Jahrhunderts; er muß früh in Griechenland eingeführt worden sein (später auch nach Italien). Die näheren Beziehungen, in welche die Griechen seit Alexander zum Orient traten, brachten natürlich auch neue Anlässe, die Palme künstlerisch zu verwerten. Das Prachtzelt des Ptolemaios Epiphanes, zu einem Gelage von hundertunddreißig Klinen, hatte einen scharlachroten Baldachin, der auf vier zu fünf Säulen ruhte; je fünfzig Ellen hoch waren sie als Thyrsosstäbe gebildet, die Ecksäulen als Palmbäume; ob in griechischem oder ägyptischem Stil, ist nicht gesagt. Aber die ägyptisch stilisierte Palmsäule ging, ihrerseits wiederum hellenisiert, in die griechische Kunst über, z. B. in Pergamon. Naturalistisch wiedergegeben erscheint der Palmbaum in der Malerei. In der Sepulkralskulptur findet sich der Palmbaum, auch hier mit anhängenden Früchten, an den Ecken von Aschenbehältern in Altarform, aus der frühen Kaiserzeit. Von größerem Interesse für uns ist ein solches Ossuar mit Seligengelage im alten Typus des Heroenmahls; das Sofa, auf dem der Verstorbene, P. Vitellius Successus, ruht, steht unter einem Palmbaum. Hier ist aber ferner noch einmal jener Brunnen in Stockholm zu erwähnen, der sekundär als Ossuar verwendet wurde, an der Rückseite mit einem Gott, der im Bausch seiner Chlamys Früchte trägt; in Hochrelief dargestellt steht er zwischen zwei in Flachrelief gegebenen Palmbäumen. — Ebenso angeordnet sehen wir an dem christlichen Sarkophag Lateran n. 106 den jugendlichen Christus zwischen zwei Palmbäumen; Lateran n. 151 zeigt ähnliches [Abb. 33]. — Lateran n. 66 stellt die Muschel mit den Büsten eines Ehepaares zwischen zwei Palmbäume und n. 40 eine Selige als Adorantin zwischen zwei Selige und zwei Palmbäume. Lateran n. 115, ein Sarkophagfragment mit verschiedenen Szenen, im Hintergrund drei Palmbäume. N. 194, ein Deckel: beiderseits der Tabula je ein Seliger, der sich bewillkommnend mehreren mit Kränzen im Maul nahenden Schafen zuwendet; im Hintergrund im ganzen acht Palmbäume. N. 145 und 149 (Schmalseiten von n. 193) mit der Speisenvermehrung und Elias' Himmelfahrt; an den beschädigten Rändern Reste von Palmwipfeln. Demnach war den Christen die Palme ein Paradiesbaum; die eben erwähnten Schafe sind von der Herde des Guten Hirten, der seine Schafe auf den Schultern in das Paradies trägt; darum haben sie ihren „Kranz des Lebens" im Maul. — Die Sarkophage mit Palmbäumen sind späteren Ursprungs; wenn man damals ihre Einfügung noch als Orientalisieren bezeichnen darf, so beschränkte es sich auf Gegenständliches.[3])

---

[1]) Sardes: Christl. Antike I 164 mit Anm. — Lateran n. 179: G 370, 1. — Lat. n. 157: G 402, 9. — Christus mit Petrus und Hahn: Clarac 226, 357. Sarkophag in Paris: G 319, 1. — Monogramm: Lat. n. 164. G 350, 2 mit Vögeln und einem Nest in den sechs Wipfeln. — Lat. M n. 166. — Noch ein paar Fragmente: Wittig 77 u. 37 und eb. 125 n. 60.

[2]) Katakombenmalerei: Chr. Antike I 167. 265. — Relief: Lateran n. 168 Magna als Adorantin. Ebenda M n. 181 von Via Salaria Guter Hirt. Ebenda n. 190 Crispina zwischen zwei Bäumen.

[3]) Palmkapitelle in Pergamon: v. Sybel, Weltgesch. [2]364 Abb. — Palmbäume in Malerei: ebenda 348 Abb. — Aschenbehälter zweier Clodier, des L. Visillius Sedatus, der Cornelia

Den Beschluß mache ein vatikanischer Sarkophag von der Art des pariser, doch eher etwas späterer Zeit. Er bietet bemerkenswerte Varianten, vor allem ein Nebeneinander nicht bloß von Bögen auf Säulen und Torbögen, sondern auch von Palmbäumen und von Weinstöcken. Die Schmalseiten wiederholen im wesentlichen die Darstellungen des pariser Sarkophags, doch fällt auf, daß die Torzinnen, deren Deckplatten doch sämtlich an die obere Randleiste des Sargs stoßen, nicht auf einem wagrechten Hauptgesims, sondern auf der Archivolte des Tors sitzen; dasselbe findet an den Toren mit dem Einzug in Jerusalem statt, Lateran n. 125 [Abb. 32]. An die Stelle der Sockelranke sind an der Frontseite die früher erwähnten zwölf Apostelschafe mit dem zentralen Lamm Gottes getreten; der bärtige Christus steht, auf dem Berg, vor einer Arkade; die beiderseits sich reihenden Tore des pariser Exemplars sind hier ersetzt durch zwei Palmbäume, auf deren einem der Vogel Phönix steht, und durch im ganzen sieben Weinstöcke, deren Reben und Trauben den Raum über den Köpfen der nur in Zehnzahl gegebenen Apostel füllen. Der Weinberg ist hier ein neues Bild des himmlischen Paradieses.[1])

Sarkophage mit nur figürlichem Schmuck.

Wir führten eine Anzahl Sarkophagtypen vor, die sich durch eine oder andere tektonische Gestaltung oder Gliederung auszeichnen, die Wannen und die Riefelsärge, die Säulensarkophage; die mit Hintergrundsarchitekturen und -pflanzen, Öl- oder Palmbäumen, endlich Weinstöcken, schlossen wir gleich an. Es bleibt die Masse der übrigen Sarkophage, die auf jede Gliederung der Fläche verzichtend den ganzen Raum uneingeschränkt für figürliche Darstellungen ausnutzen. Auch dieser Typus ist nicht neu, im Gegenteil war er herrschend im heidnischen Rom der Kaiserzeit. Freilich gibt es keine christlichen Sarkophage, die das erregte Leben in den mythologischen Reliefs der heidnisch-römischen Sarkophage aufwiesen; solches lag eben nicht im Geiste der christlichen Seligkeitsvorstellungen. Aber auch bei den heidnischen Mythologien legte sich das aufgeregte Getümmel bald wieder, nach den ersten Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts trat ein ruhiges Nebeneinanderreihen von Figuren an die Stelle.[2])

Die meisten der hier in Frage kommenden heidnischrömischen Sarkophage füllen die Frontseite mit nur einer Szene; doch gibt es auch zwei- und mehrszenige Reliefs. Dreiszenig finden wir die Marsyassage geschildert, ebenso die des Adonis, des Hippolytos. Bisweilen wird ja eine Art tektonischer Trennung beliebt, durch das vorbesprochene Tor, aus dem der Jagdzug kommt. Eine andere Art, die Räumlichkeit anzudeuten und damit auch zu begrenzen, besteht in der Anbringung eines Parapetasma, vor dem die Szene sich abspielt. Aber es kommt auch die Szenenreihung ohne irgendeinen Hinweis auf Wechsel der Örtlichkeit vor. Das läßt sich z. B., trotz des Endtores und der Kline, von dem mehrszenigen Alkestissarkophag des Euhodus geltend

Glyke (letztere trägt die Frisur der Julia Titi) bei Altmann, Römische Grabaltäre der Kaiserzeit 1905 n. 83 Fig. 85; n. 128 und 129; n. 130 Fig. 98. — Seligengelage: ebenda n. 259 Fig. 154. — Brunnen: Stockholm, K. Museum n. 217. Einzelaufnahme St. n. 178. — Lateran n. 106: G 331, 2. — Lat. n. 151: G 335. 3. — Lat. n. 194: G 304, 2. — Lat. n. 145. 149: G 372, 4. 5; bei Elias deuten die Palmen wie die Sterne den Himmel an, zu dem der Prophet auffährt.

[1]) G 327, 2—4.

[2]) Stadtrömische Sarkophage der heidnischen Kaiserzeit: Altmann, Architektur 91—93.

machen [Abb. 1]; härter, möchte man sagen, empfindet man die Szenenreihung an den ungesäulten Heraklessarkophagen, wo Kampf neben Kampf steht, immer derselbe Held in wenig geänderter Situation sich wiederholt. Von da ist's nur ein Schritt zu den dichtgereihten Christusszenen, vielmehr es ist schon eben dasselbe; denn der Gegensatz der ruhigen Christusszenen zu der Gewaltsamkeit in den Heraklestaten ist gegenständlich gegeben, nicht stilistischer Art. Szenen feierlicher Stille gab es auch in der heidnischen Kunst.[1])

Eine Vorzugsstellung nehmen in dieser Klasse, ganz wie unter den gesäulten, die zweizonigen Sarkophage ein; es sind in allen Fällen Prachtstücke für die reicheren Familien. Der Lateran besitzt eine Anzahl davon, am berühmtesten sind die zwei aus Sankt Paul vor den Mauern, der eine unter der Tribuna, der andere bei der Confessio gefunden (n. 55 und n. 104). Büsten der Verstorbenen pflegen in Clipeus oder häufiger in Muschel an der Mitte des Oberstreifs angebracht zu sein. Oft aber ist die Muschel so groß genommen, daß ihr Unterrand mit dem Schloß mehr oder weniger tief in die untere Zone hinabreicht und deren Bildraum verkürzt (n. 55). Diese Rundschilde und Rundmuscheln fanden wir bereits im Mittelstück der Riefelsärge angebracht, wo sie denn auch einen niedrigen Bildraum unter sich offen lassen. Zur Ausfüllung wählte man — hierin übrigens wieder der heidnischen Antike folgend — Zierstücke geringerer Höhe, zunächst von den neutral genannten Typen, wie das Füllhorn der Fortuna, und zwar ein paar gekreuzt und zusammengebunden; ein Schriftbündel zwischen zwei Masken; Putten und Amoretten bei allerlei Spiel, gern auch mit dem Hahnenkampf beschäftigt. Ganz christlich geworden sind die Schafe, hier ruhend gezeichnet. Sollten aber Szenen mit erwachsenen Personen zur Verwendung kommen, so war es nur natürlich, Sitzende oder Gelagerte zu bevorzugen, wie den sitzend melkenden Schafhirten, einen sitzend Lesenden (wenn auch mit stehenden, jedoch kleiner gebildeten Nebenpersonen), den unter der Laube ruhenden Jonas, dazu die auch niedrige Schiffsszene, oder Maria mit dem Christkind. Doch blieb man nicht immer bei so günstig komponierten Bildern stehen; dann mußten sie freilich in den gegebenen Raum gepreßt werden, wie es eben gehen mochte, wie etwa Daniel in der Löwengrube [Abb. 14. 37. 38].[2])

Mit Einführung der zweiten Zone, die meines Wissens an heidnischen Sarkophagen nicht vorkommt, wurde eine Verdoppelung der Szenenzahl erreicht. Diese Steigerung der Quantität bedeutet keine Erhöhung der künstlerischen Qualität; Überfülle an plastischer Form war ja gerade ein Kennzeichen der kaiserlichen Barockkunst, als sie den Todeskeim schon in sich trug. Inhaltlich aber sind alle diese gehäuften Bilder nicht viel mehr als Synonyme, nahezu Tautologien, für den einen Gedanken der Seligkeit durch den Christus. Man kann sich des Gedankens kaum erwehren, daß bei der Häu-

[1]) Marsyas: Robert III II S. 249 ff. — Euhodus: Mus. Chiaram n. 179. — Heraklessarkophage ohne Szenentrennung: Robert III I Taf. 28 ff.

[2]) Büsten im Oberstreif z. B. Pisa, G 364, 3. — Füllhörner: Benndorf-Schöne n. 194. 196. Lateran M n. 70 A (F 72). G 360, 2. — Masken: Robert II n. 213. An einem Fragment in der Basilica Petronillae. — Putten: Grousset n. 48. G 395, 2. Auch Grousset n. 2. — Putten und Amoretten: Grousset n. 12 bis. G 401, 8. — Hahnenkampf: Benndorf-Schöne n. 189. Matz-Duhn II Seite 222. Mus. Chiaramonti n. 521. Clarac 121, 215. Lateran M n. 26 (G 361, 1 Predelle unter der Pronubagruppe). Grousset n. 6 (G 402, 4). n. 92 (G 361, 1). — Schafe: Grousset n. 19. — Schafhirt: Conservatori, Treppenabsatz. Lateran n. 108 (G 359, 2). 228. — Lesender: Lat. n. 55 (G 358, 3). — Jonas: Lat. n. 178 (G 367, 3). — Maria: Syrakus, G 365, 1. — Daniel: Lat. n. 175 (G 367, 2).

fung dieser Rettungswunder, dieser Christusbilder, noch etwas anderes, mehr Praktisches im Spiele war, nämlich eine Meinung, die Hoffnungen damit eindringlicher und vielleicht auch in mystischem Sinne wirksamer auszusprechen. Begünstigt wurde diese Neigung durch die simple Ausdrucksweise, die für die Einzelszene nur ein Minimum von Raum beanspruchte. Dazu wurden die Szenen hart aneinandergerückt, gelegentlich sogar zwei benachbarte in immer weitergehender Abkürzung miteinander verschmolzen.

Schmalseiten, Rückseiten, Deckel.

Die stadtrömischen Sarkophage bilden eine große Familie, mögen sie der heidnischen oder der christlichen Antike verdankt werden. Diesen Satz bestätigt auch die Art, wie man an christlichen Sarkophagen die Nebenseiten und Deckel behandelte.

Die Schmalseiten wurden bei den römischen Sarkophagen beide gleichmäßig oder gar nicht zur Darstellung herangezogen; sie wurden wirklich immer mehr zur Nebenseite, und nur bei ganz sorgfältig gearbeiteten Stücken verwendete der Künstler Zeit auf gute Durchführung. Bei Heraklessarkophagen gab es sich leicht, den Überschuß der Taten an den Schmalseiten zu bringen. Von manchen Mythen konnte eine Szene abgesondert und auf die Schmalseiten verlegt werden, etwa von Achilleus' Amazonenkämpfen oder vom Raub der Leukippiden. War dies aus dem Mythus heraus nicht möglich, so wußte man sich mit Nebenmomenten zu helfen; an den Schmalseiten von Meleagersarkophagen sieht man Jagdszenen oder Leute mit Jagdgerät, an Musensarkophagen treffen wir Marsyas am Pfahl, oder eine Muse bei einem Dichter, bacchische Sarkophage zeigen Satyrn und Nymphen usf.[1]) — An christlichen Sarkophagen setzen sich die Szenen der Vorderwand des öfteren auf den Schmalseiten fort; wenn jedes Bild auch für sich besteht, so bleiben sie doch alle in demselben Vorstellungskreis. So finden wir an der linken Schmalseite Adam und Eva, rechts die Jünglinge im glühenden Ofen an Lateran n. 152 und n. 161; oder links die drei Jünglinge, rechts Daniel zwischen den Löwen an n. 135; Elias' Himmelfahrt an n. 198 und in n. 149 (Schmalseite zu n. 193), ferner an dem vatikanischen Sarkophag, dem im Louvre mit den gereihten Torbögen und seinem jüngeren Bruder mit den Weinstöcken. Eine reich entwickelte Weinlese bringt vorn sinnverwandte Ernteszenen und Horeneroten an den Seiten Lat. M n. 183 A (F 181).[2])

Doch gab es auch Typen allgemeinerer Bedeutung, die zur Füllung der Schmalseiten dienen konnten, ohne zu den Szenen an der Frontseite in unmittelbarer Beziehung zu stehen; das waren vorzüglich die Greife und andere Monstren. Wenn einzeln verwendet, richten sie ihr Gesicht nach der Frontseite; wenn gepaart, sitzen sie entweder Rücken gegen Rücken, oder gegeneinandergekehrt mit einem vertikalen tektonischen Gebilde als Symmetrieachse. Es ist der apollinische Adlergreif (am Sarkophag Uffizien n. 89 neben Apollon und den Musen; ebenda n. 110 an einem bacchischen Sarkophag), ferner der bacchische Löwengreif mit Bockshörnern, sowie die Sphinx. Wo sie so einfach dasitzen, könnte man über ihre Bedeutung zweifelhaft sein. Wenn aber der Greif

---

[1]) Altmann, Architektur 87. 95.

[2]) Lateran n. 152 und n. 161: G 314, 1 Adam und Eva. 382, 3—4. — n. 135: G 318, 2. 3. — n. 198 und n. 149: G 396, 9. 372, 5. — Paris: G 324, 2. Dazu 327, 3. — Lat. n. 183 A: G 302, 3. 4.

oder die Sphinx eine Tatze auf einen Stier- oder Widderkopf legt, so liegt die Meinung zutage: es ist ein Sinnbild des Todes, abgeleitet von dem oben gelegentlich der Wannen herangezogenen uralten Bilde des ein Huftier zerfleischenden Raubtiers; an einem Sarkophag kommt die ganze Gruppe vor, ein Greif wirft einen Stier nieder. Die Vorliebe der Sarkophagskulptur für Seewesen hat auch den Greif in ihre Sphäre gezogen; am Sarkophag des Euhodus sehen wir einen Seegreif. — Der Greif kommt an dem christlichen Sarkophag Grousset n. 15 vor und an einem in Leyden, die symmetrische Gruppe zweier um ein flammendes Thymiaterion gruppierter Greifen an dem neutralen Sarkophag Lateran n. 18; der Löwengreif an dem christlichen geriefelten Sarkophag im Konservatorenpalast, Treppenhaus zum Obergeschoß.[1])

Ein anderes Motiv, herstammend von Triumphalmonumenten, dann aber anscheinend rein dekorativ verwendet, sind zwei schräg gekreuzte längliche Schilde nebst Waffen: an heidnischen Sarkophagen, wie dem der Minucia Sedate im Lateran, Museo profano, Saal II; an einem bacchischen Sarkophag im Belvedere, Osthalle n. 99; an einer Wanne im Cortile; an Sarkophagen im christlichen Museum des Lateran M n. 70 A (F 72). 242.

Körbe mit Blumen und Früchten gefüllt, das ist ein besonders beliebtes Motiv der Antike. An dem christlichen Kindersarkophag Lateran n. 224 steht an jeder Schmalseite ein großer mit Früchten gefüllter Korb.

Es bleibt nur noch übrig, in Ergänzung der einleitenden Worte über die nebensächliche Behandlung der Schmalseiten an römischen Sarkophagen zu erwähnen, daß die Reliefs der Schmalseiten durchweg eine geringere Erhebung zeigen, als die der Hauptseite. Es genügt an den Säulensarkophag n. 174 zu erinnern, dessen Frontseite in Vollrelief gemeißelt ist, die Nebenseiten dagegen ungeachtet ihres reichen architektonischen Hindergrundes ganz flach (diese Hintergründe legen wir zurück bis zur Besprechung der christlichen Architektur).

Die Rückseite. An den griechischen Sarkophagen wurden alle vier Seiten verziert, und pflegte ihre Verzierung gleichartig zu sein; nur daß jede Langseite in engerer Beziehung zur links anstoßenden Schmalseite stand. Doch kommt auch abweichende Behandlung der Rückseite vor. Die römischen Sarkophage skulpieren nur die Frontseite und, nebensächlich, die Schmalseiten, nicht die Rückseite, weil der römische Sarkophag nicht frei aufgestellt, sondern an die Wand gerückt wurde. Nun aber kommt bei christlichrömischen Sarkophagen vereinzelt vor, daß auch die Rückseite verziert ist. Hier fand also eine Einwirkung von seiten der griechischen auf die römische Weise statt. Solch ein Austausch darf nicht überraschen, es kommt oft genug vor, daß parallelgehende Bewegungen schließlich konvergieren und sich irgendwie verschmelzen. Wir haben den naheliegenden Fall der sog. griechischrömischen Sarkophage, die, in Griechenland gearbeitet, die Gesamterscheinung der griechischen Sarkophage bewahrten, aber in der Ausführung dem Geschmack der römischen Käufer entgegenkamen, daher wir sie zutreffender als römischgriechisch zu bezeichnen glaubten.[2])

Unter den christlichen Särgen mit verzierter Rückseite ziehen vor allen drei uns

---

[1]) Greif sitzend: Gall. lapid. n. 9. — Greife Rücken gegen Rücken: Ossuar der Egrilia Felicitas, Terme Zelle B. — Greife sich gegenüber: Belvedere, Nordhalle n. 39. Robert III II 218 c. — Löwengreif: Rob. III II Taf. 68, 209. — Sphinx: Rob. III II 91. — Stier- oder Widderkopf: Rob. II Taf. 56, 158. III I Taf. 6, 24. 14, 51. III II Taf. 44, 144. — Euhodus: Mus. Chiaram. n. 179. — Leyden: Die Greife bei Wilpert, Röm. Quartalschr. 1906, 6 Fig. 1. 2.

[2]) Griechisch-römische Sarkophage: Altmann, Architektur 87f.

schon bekannte vatikanische Säulensarkophage die Aufmerksamkeit auf sich. Da ist einmal der in S. Peter, bei der Pietá des Michelangelo, mit den sechs Konchen an der Front und den zweimal drei Nischen an den Schmalseiten; die Rückseite zeigt zwei Riefelfelder zwischen drei Bildfeldern, die nun aber von dem Hauptmotiv der anderen Seiten beeinflußt auch als Konchen gestaltet sind, wenn auch von schlichterer Erscheinung. Da ist ferner der Sarkophag im Louvre mit der zentralen Exedra und mit den gereihten Torbögen an drei Seiten; auch hier stehen an der Rückseite drei Riefelfelder, jedes diesmal zweizonig, zwischen drei Bildfeldern; auch hier wirkte die architektonische Idee der anderen Seite herüber, die zwei Endfelder zeigen je eine Figur vor einem Torbogen. Drittens das vatikanische Exemplar von derselben Gesamtanlage, nur mit den Palmbäumen und Weinstöcken an der Front; hier sind die drei Bildfelder der Rückseite wieder als Konchen behandelt, nur die mittlere ruht auf Säulen, die äußeren werden von Pilastern getragen. Auch das Sockelornament und das an der Simsleiste, am reichsten am pariser Exemplar, läßt vermuten, daß es durch die prächtigen griechischen Sarkophage angeregt sei; die römischen pflegen als schlichte Kasten ohne Ornament aufzutreten.[1])

Eigenartige Verzierung, ganz abweichend von allem bisher Betrachteten, weisen die Rückseiten von Lateran n. 224 G 301, 1 und M n. 183 A (F 181) G 302, 5 auf, nämlich Nachahmung von Netz- und Gitterwerk. Das Netz (*δίκτυον*, transenna) diente auf der Treibjagd um einen Kessel zu bilden, wie das schon auf dem wunderbaren Goldbecher aus der Heroenzeit Griechenlands, dem mit dem Stierfang, und dann wieder in zahlreichen Darstellungen der Hasenjagd in griechischen Vasen vorkommt. Weiter aber diente es zur Absperrung von Versammlungsräumen, als Schranke und als Geländer. Die Verwendung zu letzterem Zwecke lehrt anschaulich ein Relief am theodosianischen Untersatz des Obelisken im Hippodrom zu Konstantinopel. Die Flechtweise ist da auch gut zu erkennen; die Maschen sind nicht rauten-, sondern halbkreisförmig. Ein solches Netzwerk, in Eisen oder Bronze nachgebildet und dadurch schematisiert, erhielt ein Aussehen wie Schuppen; man sieht es z. B. im rundbogigen Oberlicht über dem Tor der einen Rotunde an der rechten Schmalseite von Lateran n. 174. Das Schema konnte auch für Marmorschranken verwertet werden; eine solche ist gemalt in den Parkwänden von Prima Porta. In Relief nachgebildet kommt es an einer Marmorschranke im Lateran vor (Museo profano Saal II; sie steht auf dem Sarkophag der Minucia Sedate), nur an der Rückseite, die Vorderseite trägt einen Meerthiasos. Und so finden wir dies schuppenähnliche Gittermuster in den zwei äußeren Dritteln der Rückseite unseres christlichen Sarkophags. Das mittlere Drittel aber ahmt in Relief Gitterwerk aus axial und diagonal gekreuzten Rohrstäben oder dünnen Holzleisten nach; auf jeder Kreuzung sitzt ein Knauf. Auch dies System wurde an Marmorschranken nachgebildet; in den Gewölben an der Nordwestecke des Palatin kann man dergleichen wieder aufgestellt sehen. Nun aber sind an unserem Relief hinter den Gitterstäben nnd in den Maschen offene Blumen dargestellt, gewiß sollen es Rosen sein; es sind teils kleine Röschen, in die dreieckigen Maschen verteilt, teils große vierblättrige, deren eine je eins der Vierecke füllt, also von dem inneren Diagonalkreuz überkreuzt wird. Es ist wohl dieselbe ungefüllte, vierblättrige Rose gemeint, die an den Pfeilern vom Hateriergrab, nach Hülsen flavischer Zeit, so viel künstlerischer wiedergegeben ist. Das

[1]) S. Peter: Grousset n. 148 (G 325). — Louvre: G 324. — Vatikanisch: G 327.

Ganze soll ein mit Rosen beranktes Gartengitter vorstellen. Ganz ähnlich nun sahen wir in einer Malerei im Coemeterium Domitillae ein ebenfalls rosenberanktes Gitter als Andeutung des Paradieses, in dem der Gute Hirt bei seiner Herde sitzt, im Hintergrund ist Gebirg gemalt. Danach wird man auch unser gemeißeltes Gitterwerk mit seinen stilisierten Rosen als Paradiesgitter aufzufassen haben, nicht mit de Rossi als Grabgitter. An einem Fragment aus Santa Agnese steht im Mittelfeld zwischen Feldern mit Transennamuster eine Orante.[1])

Die genannten Sarkophage sind alle spät; noch später, nach de Waals Urteil aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert, wird ein Sarkophag seiner Sammlung sein, der, nach Art der Riefelsärge eingeteilt, statt der Riefelfelder auch das schuppenähnliche Transennamuster zeigt, in den schmalen Endfeldern Pilaster, im Mittelfeld das umkränzte kreuzförmige Monogramm mit anhängendem *A* und *Ω*.[2])

Die Sarkophagdeckel. Bei Besprechung der Pfeiler- und Säulensarkophage bemerkten wir, daß der Sarg ursprünglich ein Kasten von Tischlerarbeit war, der sich aber die künstlerische Ausbildung nach Analogie eines Säulenbaues gern gefallen ließ. Zu der Zweckform des Kastens und der Kunstgestalt des Tempels kam dann noch ein dritter Faktor formbestimmend hinzu, das monumentale Material, der Stein. Die stilgerechte, durch die Natur des Materials bedingte Form des Sarkophagdeckels wäre die dem Kasten aufgepaßte Platte, deren vertikale Schnittflächen einen niedrigen Fries für die Grabschrift oder auch für Verzierungen bieten.[3])

Die meisten Sarkophagdeckel (es sind ja nur verhältnismäßig wenige erhalten) verdanken aber ihre Gestalt einem Kompromiß zwischen den sich eigentlich gegenseitig ausschließenden Typen der wagrechten Deckplatte und des schräg ansteigenden Satteldaches. Am Sarkophag der „Klagefrauen“ der „kastenartige, zwischen den Seitengiebeln angebrachte Aufsatz, der wohl weniger wirklicher Gewohnheit entstammt, als nur als Kollektivfläche für einen langen Zug von Wagen dienen soll“, ist eben der bei dem Kompromiß zwischen Deckplatte und Giebeldach übrig gebliebene Rest der Platte. Diese Interpretation des für den ersten Blick befremdlichen Aufsatzes besteht auch dann zu Recht, wenn der Dachfirst höher liegt als die Oberkante des Aufsatzes. Denn es ist nicht so zu verstehen, als müsse das Dach genau aus dem Körper einer Platte geschnitten sein, sondern es war die Plattenidee, die mit der Dachidee den Kompromiß einging.

---

[1]) Zu Prima Porta, den gemalten Parks und ihren Gittern, nebst deren Rosengeranke vgl. Christl. Antike I 165 f. de Rossi auch Roma sott. III 439. — Die Rosenpfeiler vom Hateriergrab bei Wickhoff, Wiener Genesis 34 Fig. 9. 10. — Genaueres Durchforschen der in Rom erhaltenen Skulpturreste hat mich gelehrt, daß im ersten Bande S. 232 den Alten die Kunstflechterei nicht hätte abgesprochen werden sollen; sie machten auch Körbe in teilweis durchbrochener Arbeit und liebten es, bei Darstellung von Blumenkörben einzelne Blumen in den rautenförmigen Maschen sichtbar werden zu lassen. Diese Körbe konnten dann auch nicht gefüttert sein. Im Konservatorenpalast, im Vorflur des Oberstocks, steht eine Wanne mit Horeneroten, der Frühling trägt einen solchen durchbrochenen Korb mit Rosen. Im Chiostro des Thermenmuseums, vor dem Eingang zum Museo Ludovisi, liegt das Bruchstück eines großen marmornen Blumenkorbs, an dem sich nebeneinander Gittergeflecht mit durchblickenden Rosen, Zopf- und Mattengeflecht unterscheiden läßt. Diese Erkenntnis verhilft aber leider nicht zur Lösung des Rotweinproblems. — S. Agnese: G 402, 10.

[2]) Wittig n. 73.

[3]) Schlichte Deckplatten mit Inschrift: de Rossi, Roma sott. I Taf. 30, 8 und 9.

An den Sarkophagdeckeln der Kaiserzeit ist die Dachidee selten so vollkommen durchgeführt worden, wie an demjenigen auf dem Tabernakelsarkophag des Palazzo Riccardi. Der „neutrale“ Sarkophag Lateran M n. 37 (F 18) besitzt an seinem dachförmigen Deckel sechs palmettengeschmückte Stirnziegel; die Stelle des Dachkranzes aber nimmt die ebene Schnittfläche der idealen Deckplatte ein, sie ist mit Ranken verziert. Ebendasselbe, die flache Leiste statt des profilierten Gesimses, wiederholt sich an den wenigen christlichen Deckeln in Dachform. Im Coemeterium Callisti fand de Rossi einen besonders schweren Deckel der Art, ohne seinen Kasten; die fünf Stirnziegel der Langseiten sind mit tragischen Masken verziert, die Akroterien mit Idyllen: je ein Schäfer unter seinem Strohschirm sitzend, umgeben von Hund und Herde. Noch schlichter ist das Dach auf dem Sarkophag mit den Weinstöcken behandelt: wieder die flache Leiste, keine Stirnziegel, an den Frontakroterien je ein Früchtekorb.[1])

Es scheint aber, als ob die Dachidee mehr und mehr an Kraft verliere; das sieht soweit aus, wie ein Rückfall, wenn nicht ins Primitive, so doch ins Fundamentale, nämlich wie eine Rückkehr zur Deckplatte. In die Oberfläche der Platte werden der Länge nach zwei parallele Furchen eingeschnitten, die zwischen sich eine Andeutung von Satteldach übrig lassen; an den Schmalseiten werden die Giebel sichtbar, die an den hinteren Ecken mit Akroterien besetzt sind. Als Beispiel sei Lateran n. 150 angeführt: vorn in der Mitte eine Tabula mit verblaßter Miniumschrift, rechts Büste vor Parapetasma mit drei Eroten, links Treibjagd auf Hasen. Sodann Lateran M n. 74 (F 83). 228. 241, der Leontina, des Faustinus († 353) und des Sallustius Hippolytus, mit je einer Inschrifttafel zwischen heranschwimmenden Delphinen. Als wertvoll erscheint hier nur der Fries an der Front; weil aber für die Frontansicht, auf die der Sarkophag so ganz berechnet ist, der Rest von Dach verschwindet, so tat man noch einen Schritt mehr und meißelte auch jene letzte Andeutung von Dach weg. Es blieb dann nur eine dünnere Deckplatte mit auf deren Vorderkante stehendem Fries; das ist der Fall bei Lateran n. 152 [Abb. 28] und 161.[2])

Festgehalten von der Dachidee werden gern, auch dies nicht immer, die Eckakroterien, vorzugsweise die zwei an den Enden der Frontseite. Sie dienen dann als tektonischer Abschluß des Deckelfrieses. Als Verzierung an den Akroterien kommen weniger Anthemien vor, vereinzelt die erwähnten Fruchtkörbe und Idylle, meist Gesichter in Profil: Masken, Helios mit Strahlenkranz und Selene mit Halbmond, sonstige unbestimmbare Köpfe [Abb. 43], schließlich aber stellen sich gewisse bärtige Typen fest, Petrus und Paulus.[3])

---

[1]) Riccardi: Strzygowski, Orient 52 Abb. 20. Altmann, Architektur 52 Fig. 19. — San Callisto: G 347, 1. — Sarkophag mit Weinstöcken: G 327, 1.

[2]) Lat. n. 150: G 298, 3. — Lat. n. 152: G 320, 1. — Lat. n. 161: G 382, 2—4. Leider gibt Garrucci nicht die Seitenansichten (Querschnitte) der Deckel; zum Ersatz vgl. man für die freistehende Friesplatte seine Tafel 328, 2. 3, wo aber immer noch ein Rest des Daches bewahrt ist.

[3]) Anthemien: an dem Sarkophag von Tolentino G. 303, 2. 3, an dem mailänder eb. Taf. 328, 1. — Masken, und zwar komische, Lat. n. 126 G. 385, 2. — Sonstige Köpfe: Lat. n. 209; einen ähnlichen hatte n. 165. — Helios und Selene: Lat. n. 157 (nur ersterer erhalten). — Herakles im Löwenrachen: Grousset n. 5 G 394, 7 (Darstellungen idyllisch, neutral). — Satyr: Grousset n. 122 G 404, 4. — Peter und Paul: so vielleicht Lateran M n. 78 (F 11), wo nur ein Kopf erhalten ist, nicht kahl, das Stirnhaar ist nur verwittert; dazu Ficker und seine Taf. 1. Deckel in San Callisto, Simelli 108 beide Köpfe kahl; an dem Fragment ebenda oben ist nur der Kopf links erhalten, er ist nicht kahl.

Der Säulensarkophag von Salona ist der einzige christliche mit auf dem Deckel gelagerten Figuren der Verstorbenen; nur sind sie bloß abbozziert und dazu stark verstümmelt. Das ist also ein Nachlebsel der Sarkophage in Klinenform. Diese Idee klingt in anderer Weise nach in dem großen Sarkophag in der Vorhalle von San Lorenzo zu Rom, an dessen Ecken Bettpfosten dargestellt sind; der zugehörige Deckel ist leider verloren gegangen [Abb. 46].[1])

Die Grabschrift, früher am Kasten angebracht, rückte im zweiten Jahrhundert an den Deckel hinauf und ward hier auf eine viereckig gerahmte Tafel gesetzt oder auf einen Rundschild. Die eine wie den anderen halten meist Eroten oder Siegesgöttinnen. Dieser Typus entwickelt sich so sehr zu einem gern gesehenen Zierstück, daß er auch ohne Inschrift verwendet wird, wenigstens ohne eingegrabene; und das ist, wenigstens bei den christlichen Sarkophagen, der häufigere Fall. Die Eroten — gegenüber den Niken weit in der Überzahl — werden in mannigfach bewegten Stellungen gegeben, auf die wir hier nicht eingehen, wie ebensowenig auf die sonstigen Darstellungen an den Deckelfriesen. Es genüge zu sagen, daß häufig Büsten der Verstorbenen hier Platz finden, sodann auch idyllische Szenen, besonders aber Meerwesen, Delphine, Seerosse usf., endlich dann auch spezifisch christliche Figuren und Szenen [Abb. 28. 43].[2])

Typik der Sarkophagbilder.

Der Gedankenkreis, aus welchem die Bildhauer der Sarkophage, im Zusammenwirken mit den Auftraggebern, die Schmuckmotive zu entnehmen hatten, war ihnen gegeben, es ist der sepulkrale. Der Kreis der Gedanken, die das Grab umspinnen, zerfällt in Unterkreise, je nachdem sie sich auf das Leben beziehen, oder auf den Tod, wobei dann wiederum Krankheit und Sterben zu unterscheiden ist von dem, was mit und nach dem Sterben wird. Die heidnischantiken Sepulkralreliefs beziehen sich auf alle diese Unterkreise. Auf das Leben, insofern sie die Verstorbenen im Bilde verewigen, sei es für sich allein oder mit bezeichnenden Attributen und Szenen, die ihr Dasein und Wirken im Leben schildern; in solchen Darstellungen der Verstorbenen fand denn auch, was gerade die Kreise der Höchstgebildeten befriedigte, das Nachleben im Andenken, seinen oft so gemütvollen Ausdruck. Auf den Tod selbst beziehen sich einige Grabreliefs, indem sie, selten genug, die Krankheit und das Sterben realistisch darstellen, eher die Totenklage, häufiger aber, indem sie den Tod unter den Begriff des Tragischen stellen, die Verstorbenen im Typus tragischer Heroen vor Augen bringen. Endlich beziehen sie sich auf das, was mit und nach dem Sterben eintritt, auch dies nicht in realistischer Ausmalung der Verwesung, sondern in Andeutungen einer jenseitigen Seligkeit, gemäß den phantastischen Vorstellungen, wie sie in frühen und späten Tagen des Altertums gewisse Kreise hegten. Diese Vorstellungen vergegenwärtigte ein eigener Abschnitt unseres ersten Bandes.[3])

---

[1]) Salona: Jelic, Röm. Quartalschrift 1891 zu Taf. 3—4. — San Lorenzo G 306.

[2]) Grabschrift: Altmann, Architektur 96. — Christliche Tabula von Eroten gehalten, am Deckel, z. B. Perugia, G 321, 4.

[3]) Christl. Antike I 38 Die Jenseitsgedanken des Altertums.

Im Banne dieser Grabgedanken standen, als die antiken Menschen die sie waren, auch die Christen. Der Gattung nach waren ihre Grabgedanken immer die antiken, nur daß durch sie neben die schon vorhandenen Jenseitsvorstellungen noch eine neue Spezies trat. In der Eigenart dieser neuen Spezies lag es begründet, daß die christliche Grabkunst, so sehr sie stets im Rahmen der Antike blieb, im Vorstellungsinhalt wie in der künstlerischen Gestaltung doch gegenüber der heidnischen modifiziert erscheint. Von den Unterkreisen der Grabgedanken übernahm sie den ersten, die bildliche Verewigung der Verstorbenen, wenn sie auch in Schilderung ihres Lebens sich engere Grenzen zog; den zweiten Unterkreis, Kranksein und Sterben, vermied sie völlig, weil sie eben ganz von dem dritten Gedanken erfüllt war, dem eines unmittelbaren Überganges aus dem Tod in ein neues und ewiges Leben und in eine jenseitige Seligkeit. Dies Überherrschen der Seligkeitsidee hatte noch die Folge, daß sie auf die erste Idee zurückwirkte, das heißt, daß die Verstorbenen zwar in der Gestalt dargestellt wurden, die sie im Leben trugen, aber gedacht waren als jenseitig Selige. Daß der wissenschaftliche Standpunkt gegenüber allen Jenseitsvorstellungen, heidnischen wie christlichen, nur der des Mythologen sein kann, wurde im ersten Bande mehrfach gesagt. Es macht dabei keinen Unterschied, ob die Vorstellungen eigentlich, das ist naiv mythisch sind, oder als bewußte Spekulationen nur Mythoide. Die nachfolgende Typik würde also unter den Begriff der „Kunstmythologie“ fallen, wenn dieser Terminus noch üblich wäre.[1])

Die Typen der Katakombenmalereien haben wir früher besprochen und lassen jetzt die der Sarkophagreliefs folgen. Denn bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung erschien es zweckmäßig, zunächst eine jede Kunstgattung für sich auf ihre Typik zu untersuchen, nicht gleich eine Gesamttypik der altchristlichen Bildnerei zu unternehmen.[2])

Man braucht nicht zu befürchten, die Typik der Reliefs werde nur eine Dublette dessen sein, was die Typik der Malerei schon geboten hatte. Naturgemäß ist der Grundgedanke beiderseits derselbe; in der Tat decken sich die Bilderkreise zu einem guten Teile. Trotzdem besteht so viel Verschiedenheit, daß Sonderbehandlungen nicht allein sich lohnen, sondern gar nicht umgangen werden können. Malerei und Reliefbildnerei sind schon technisch verschiedener Art; der Maler kann mit größerer Freiheit seinen Eingebungen Raum geben, der Bildhauer ist mehr gebunden. Auch stellen die andersartigen tektonischen Verhältnisse der Grüfte einerseits, der Sarkophage andererseits, verschiedene Anforderungen. Die Decken und Wände der Grabkammern, selbst die Flächen der Grabnischen und Fachgräber, bieten dem Künstler andere Räume als die Sarkophage. Das wirkt nicht bloß auf die Verteilung, sondern auch auf die Komposition. So sahen wir, daß die Gruftmaler, die identisch waren mit den Stubenmalern, und wiederum ursprünglich dieselben Künstler für Heiden und Christen, das System der Stubenmalerei, wie wir es aus den römischen und pompejanischen Denkmälern kennen, in die Gruftmalerei übertrugen, nicht bloß in die heidnische, sondern auch in die christliche; selbstredend unter Anpassung an die vorkommenden Besonderheiten des Gruftbaues, und für die Christen unter Bevorzugung dessen, was auf das Paradies gedeutet werden konnte. In anderer Beziehung bemerkten wir, daß das Vierkappensystem der

---

[1]) Mythoid: v. Sybel, Mythologie der Ilias 1877, 31; derselbe, Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst, Rektoratsrede 1906, 16.

[2]) Katakombenmalereien: Christl. Antike I 140.

als Wölbdecken gedachten Plafonds den bereits dreigliedrigen Jonaszyklus an sich zog und ihn zu einer viergliedrigen Folge entwickelte. Von alledem ist bei den Sarkophagen keine Rede. Wohl werden wir auch hier die Verstorbenen und ihren Retter ins ewige Leben, den Christus, im himmlischen Paradiese sehn, aber es ist teils vereinfacht, teils anders zur Darstellung gebracht. Und der vierte Jonastyp, der unter der Laube sitzende Prophet, entfällt hier, weil hier der künstlerische Daseinsgrund fehlt, der an den Decken ihn ins Leben gerufen hatte. Andererseits wirkte die eigne Technik und die eigne Tektonik der Sarkophage bestimmend ein. Dabei bestätigt sich die Macht der Tradition. Als Nebenarbeit heidnischer Bildhauer entstanden, werden sich die ersten christlichen Sarkophage wenig von den heidnischen unterschieden haben, kaum durch größere Schlichtheit; wir werden sehen, daß die nachweislich ältesten Exemplare keineswegs arm erscheinen. Und bei allem spezifisch Christlichen, das an ihnen bereits hervortritt, stehen sie doch mitten im Strom der gesamtantiken Sepulkralskulptur. Wie die Maler mit der gewohnten Decken- und Wandmalerei, so haben die Bildhauer mit der ganzen Sarkophagbildnerei die in ihrem Handwerk üblichen Schmuckstücke herübergebracht. Wieder treffen wir „übernommene Embleme", wenn schon in teilweis anderer Auswahl und Verwendung. Durch den Prozeß der bewußten Auslese und Assimilierung vollzog sich aber auch in der Skulptur eine Christianisierung der Typen und eben hierdurch ein Ausgleich zwischen ihr und der Malerei.

Zu den hier genannten Gründen für eine Sonderstellung der Skulptur kommt nun noch ein zeitlicher. Die Katakombenmalerei ist im ganzen etwas älter als die christliche Sarkophagskulptur. Nach der herrschenden Ansetzung, die freilich noch der genaueren Nachprüfung seitens der klassischen Archäologen harrt, begann die Katakombenkunst noch im ersten Jahrhundert, unter den flavischen Kaisern; soweit aber scheinen wenigstens die erhaltenen Sarkophage nicht zurückzureichen, die frühesten Exemplare werden der Antoninenzeit angehören. Der Schwerpunkt der Katakombenmalerei fällt in das zweite und dritte Jahrhundert, derjenige der Sarkophage dagegen in das dritte und vierte. Somit laufen die beiden Entwicklungsreihen, der Malereien und der Reliefs, nicht parallel, sie werden auch deshalb in der Untersuchung besser voneinander getrennt gehalten. An die bei den Malereien befolgte Ordnung der Gruppen binden wir uns nicht. Schon dort war sie übrigens weniger durch den systematischen Gesichtspunkt bestimmt als durch den entwicklungsgeschichtlichen (daher z. B. die Einschaltung der Erlösungstypen in die Reihe der Seligenbilder); er wird auch hier unser Führer sein. Es gilt, die Typik der antiken Kunst in ihrem letzten Wandel zu beobachten, den Prozeß ihrer fortschreitenden Christianisierung, zugleich den Prozeß der fortschreitenden Entwicklung des christlichen Himmels.

Die Seligen.

Die größere Zahl der bildlichen Typen hat allgemeinere Bedeutung, insofern sie jedem Christen von dem ewigen Leben durch den Christus sprachen; eine kleinere Zahl aber bringt die Verstorbenen und nun Seligen vor Augen, mithin in mehr individualisierender Darstellung. Dabei bedienten sich die Bildhauer gewisser Typen, die sie aber mit Freiheit verwendeten. Wo immer wir diesen Typen begegnen, werden wir in erster Linie annehmen dürfen, daß sie wirklich die in dem Sarkophag Beigesetzten irgendwie meinen, daß mithin Männerbilder auf männliche, Frauenbilder auf weibliche Verstorbene

schließen lassen usf. Nach Umständen konnten natürlich auch Angehörige in die Darstellung aufgenommen werden, die nicht in dem Sarg bestattet waren. Aber es kommt vor, daß das Reliefbild nicht mit dem wirklichen Inhalt des Sarkophags stimmt; z. B. kommen Typen Erwachsener an Kindersärgen vor. Wir müssen also die Möglichkeit gelten lassen, daß gelegentlich von engerer Beziehung des bildlichen Schmuckes auf den Verstorbenen abgesehen und irgend etwas gewählt wurde, was eben nur das christliche Vertrauen ganz allgemein aussprach und was gefiel, auch nicht zu teuer war.

Die Verstorbenen treten uns in den Sarkophagreliefs, heidnischen wie christlichen, in der Erscheinung entgegen wie im Leben; die in heidnischen Sarkophagreliefs beliebte Darstellung zwar mit Porträtzügen, übrigens aber im Typus von Heroen oder Göttern, kommt in christlichen seltener vor (z. B. Juliane im Typus des Noah G 301, 2).

Grundsätzlich wollen ja alle Bilder von Verstorbenen sie porträtieren; tatsächlich aber wurde der Grundsatz doch nur für eine Minderheit verwirklicht. Auf deren Gesichtszüge hier einzugehen, haben wir keinen Anlaß; doch mag gesagt sein, daß die Gabe der Antike, nicht bloß Typen zu wiederholen, sondern auch zu individualisieren, sowohl an den heidnischen wie noch an manchen christlichen Sepulkralporträts sich bewährt. Zum Gesamteindrucke trägt die Frisur und die Kleidung bei. Da die Frisuren noch rascherem Wechsel unterworfen waren als die Kleidermoden, so bieten sie ein besonders wertvolles Material zur Datierung der Bildwerke; deshalb stellen wir ihre Besprechung zurück zur Verwertung im stilkritischen Abschnitt. Über die Kleidung berichteten wir zu den Malereien; es wird hier genügen, kurz das Tatsächliche zusammenzustellen, was in den Sarkophagreliefs sich vorfindet.[1])

Die Männertracht besteht insgemein in dem, was zum „Angezogensein" gehörte, dem Rock (einem Kittel, Chiton, Tunika) und dem Mantel (Himation, Pallium). Oft fällt der Mantel so lang, daß er die Tunika ganz verdeckt und über deren Länge im Ungewissen läßt; fällt er kürzer, so ist manchmal das eine Schienbein unbedeckt, was auf die gewöhnliche kurze Tunika schließen läßt; häufiger, besonders an späteren Bildwerken, aber erscheint unter dem Mantel die lange *tunica talaris*. Bei den Griechen, zunächst den Ioniern, war der orientalische lange Chiton einst eine Zeitlang Mode gewesen, aber bald wieder abgelehnt worden, nur Priester, Theaterkönige und ein paar andere Kategorien behielten ihn bei; den Römern erschien er einerseits weibisch, andererseits anmaßend. Aber in der Kaiserzeit gewann er Gunst, wohl unter Einfluß des wachsenden Orientalisierens; kein Wunder, daß der Talar für die Christen das typische Gewand wurde [Abb. 10. 19 u. öfter]. Selten ist der Mantel ohne Chiton, sodaß die Brust nackt erscheint (Garr. Taf. 297, 3. 363, 3) [Abb. 2]. — Arbeiter trugen die Exomis, welche die rechte Schulter frei läßt. — Neben dem Himation (Pallium) kommt die spezifisch römische Toga nicht gar oft vor, immerhin öfter als in den Malereien, und zwar in der Spätform der Zusammenfaltung, wie man ein Tisch- oder Bettuch der Länge nach zusammenfaltet (Kontabulation); sie ist kenntlich an dem breiten Streifen, eben dem gefalteten Stoff, der über die linke Schulter und die Brust läuft [Abb. 13. 21. 37. 38]. — Die um die linke Schulter geworfene, auf der rechten Schulter geheftete Chlamys (Sagum, Paludamentum) tragen Militärs über der kurzen Tunika [Abb. 14. 18. 30. 31 u. öfter]. Die später aufgekommenen Mantelarten Paenula und Lacerna finden sich in den Sarkophagreliefs nur ausnahmsweise.

[1]) Christl. Antike I 146. Vgl. noch V. Schultze in Herzog-Haucks Realenzyklopädie ³ X 1901 unter Kleider und Insignien.

Die Frauentracht besteht typisch aus dem Rock (Chiton, Tunika, mit Ärmeln Stola, eventuell Dalmatika) und dem Mantel (Himation, Palla). Verheirateten und Witwen gebührt die bräutliche und matronale Verhüllung des Hauptes, meist bewirkt durch Heraufziehen des Rückenteils vom Mantel. Sollte die Dargestellte ausdrücklich als Tote charakterisiert werden, so gab man ihr durch weiteres Vorziehen des Mantels bis über die Stirn herab eine tiefere Verhüllung, so dem Schatten der Klytaimestra, entsprechend übrigens auch dem des Agamemnon, ebenso der Alkestis; und so kommt es auch bei Verstorbenen in heidnischen Sarkophagreliefs vor; die christlichen Seligkeitsdarstellungen ließen es nicht dazu kommen. Statt des über den Kopf gezogenen Mantels finden wir auch in der Skulptur den Kopfschleier, bald kürzer bald länger; im letzteren Falle konnten die Enden um den Hals genommen werden, wie beim modernen Baschlik.

Die in den Malereien auf den Gewändern beider Geschlechter erscheinenden Streifen, Flecke und Zeichen haben die Bildhauer mit dem Meißel nicht angegeben; sie konnten durch den Pinsel ergänzt werden.

Übliche Fußbekleidung ist die Sandale.[1])

Jeder Beschauer antiker Sarkophage muß bemerken, daß die daran abgebildeten Verstorbenen, vielfach auch die Frauen, eine Schriftrolle in der Hand halten, bisweilen auch ein Schreibtäfelchen (Diptychon, Triptychon), und daß sie mit der Rolle oder den Täfelchen, eventuell auch einem Buch irgendwie beschäftigt sind. Die Rolle, das ist das häufigere, wird geschlossen in der linken Hand gehalten, nicht leicht als etwas Gleichgiltiges, etwa daß die Hand herabhängt und die Rolle Gefahr läuft, unter dem Mantel zu verschwinden; sondern es pflegt eine gewisse Betätigung dabei zu sein, der Arm wird gekrümmt, die Hand zeigt die annähernd senkrecht stehende Rolle, wie ein dem Träger wichtiges Attribut. Ein zweites Schema steigert die Aktion und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit stärker auf die Rolle. Da hält sie der Rollenträger nicht seitlich, sondern vor sich und legt zugleich die offene rechte Hand, oder wenigstens zwei Finger, auf das obere Rollenende; manchmal steht die Rolle mit dem Unterende in der hohlen linken Hand. Wenn man eine Papierrolle nach Gebrauch wieder zusammengerollt hat, wobei immer leicht ein wenig schief gerollt wird, so richtet man die Rolle gerade und gleicht den Schnitt ab durch Aufstoßen des Unterendes und Klopfen auf das Oberende. Dasselbe kann auch erforderlich werden, wenn man eine Rolle senkrecht trägt, auch ohne sie gerade einzusehen; faßt man sie zu lose, so kommen die inneren Lagen leicht ins Rutschen, was man dann durch jenes Aufstoßen auf die Hand und Klopfen auf das obere Ende ausgleicht. Schließlich aber kann dies Spiel der Hände auch bloßes Fingerspiel sein, etwa im Gespräch, es sei denn, daß von der Schrift gerade die Rede wäre und daß man durch das Auflegen der zwei Finger auf die Schrift und ihre Bedeutung hinweisen wollte. Welche Erklärung im Einzelfalle angebracht sei, und welche Bedeutung die Rolle, als Attribut betrachtet, für die einzelnen Träger haben konnte, das läßt sich von vornherein schwer sagen [Abb. 11. 12]. Wir werden noch anderen Schemata des Rollenhaltens begegnen, auch der geöffneten Rolle. Da erst werden wir die Frage der richtigen Interpretation anschneiden.[2])

---

[1]) Sandalen: de Waal, Sarkophag des Bassus 90 Fig. 1—5.

[2]) Theodor Birt, Die Buchrolle in der Kunst, archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen, Leipzig 1907, hat das Vorkommen der Rolle in der alten Kunst (und zwar

Noch ein letztes wird besser generell voraus besprochen, das ist das Vorkommen von Abbildungen Verstorbener in Gruppen, Gruppen von einem Mann und einer Frau, oder von zwei Männern. Wenn die Frau zur Rechten des Mannes steht, so könnte man aus modernen Vorstellungen heraus meinen, sie nehme den Ehrenplatz ein. Kenner des Altertums wissen, daß dies nicht der Fall ist: der Ehrenplatz ist der zur Linken, im Bild der rechts (vom Beschauer aus gerechnet). Beim Ehepaar kommt nach altem Brauch und Recht dem Manne der Ehrenplatz zu; die Frau wird nicht bloß kleiner gezeichnet (und zwar typisch), sondern auch als an ihn sich anschmiegend [Abb. 37. 38]. Daraus folgt nun weiter, daß eine männliche Figur, die zur Rechten einer Frau dargestellt wird, nicht ihr Ehemann sein könne: es ist ihr Sohn. Schwieriger wird die Erklärung, wenn zwei Männer in Gruppen erscheinen. Auch dann wird die Person zur Rechten der anderen als minderen Ranges zu betrachten sein, wie das auch im Bilde durch ihre gedrücktere Stellung sich ausspricht; ob wir aber Vater und Sohn oder sonst wie verwandte Männer oder ein Freundespaar zu erkennen haben, bleibt offene Frage. Der früher erwähnte Mangel an Grabschriften beraubt uns des sichersten Mittels, die Frage zu beantworten [Abb. 14]. — Eine dritte Person, dritten Ranges, kommt zur Linken der Hauptperson zu stehen, das Kind eines Ehepaares also zur Linken des Vaters; es sei denn es wäre noch so klein, daß die Mutter es vor sich nähme [Abb. 13].[1])

Die Verstorbenen werden häufig nur in Büstenform gegeben, im Rahmen eines Clipeus oder einer Muschel [Abb. 11]. Eine andere Weise, für Darstellung in ganzer Figur erfunden, aber auch übertragen auf Büsten, besteht in einem aufgespannten Stoff (Parapetasma, Velum) als Hintergrund [Abb. 13]. Selten geschah es, daß man die Büsten ohne Rahmen noch Hintergrund unmittelbar aus der Sarkophagfläche heraustreten ließ. Die Hände sind nicht immer mitgegeben; vorkommenden Falles hält die Linke Rolle oder Diptychon, die Rechte legt wohl zwei Finger auf das Oberende. Sonst greift die Rechte ins Gewand oder sie steht vor der Brust, zwei Finger offen, zwei eingeschlagen (im sog. Redegestus). Weibliche Büsten sind häufiger als männliche; eine hält Lyra und Pektron, andere heben adorierend die offenen Hände. Alle Motive waren natürlich ursprünglich für ganze Figuren erfunden. — Vereinzelt kommen auch Büsten von Knaben vor. Ehepaare pflegen die Köpfe einander zuzuwenden, doch mit dem Unterschied, daß er nur halblinks schaut, sie ihn direkt, also annähernd im Profil, anblickt, dabei steht sie halb hinter ihm, legt die Linke um seinen Nacken und die Rechte auf seinen rechten Arm. Ein Ehepaar hat ein Kind vor sich: die einzige Familie in der altchristlichen Sarkophagskulptur [Abb. 13]. Nun kommt noch die

---

mit Einschluß der christlichen Antike) verfolgt und die Schemata zu unterscheiden und zu interpretieren unternommen; die oben aufgeführten zwei Schemata sind bei Birt Motiv I und II (Seite 43 und 99).

[1]) In der verschollenen Arkosolmalerei, die de Rossi, Roma sott. III Taf. 10, 2 nach Bosio, meine Christl. Antike I 286 nach de Rossi wiederholt, steht so der Vater zwischen Mutter und Sohn. Die vielbesprochenen Figuren beiderseits des für sich eingerahmten zentralen Seligenmahls in der „Sakramentskapelle“ A[3] (de Rossi, Roma sott. II Taf. 16. Wilpert, Katakombenmalereien Taf. 41, 1. 2. Christl. Antike I 198 Abb. 260. 294) verlangen nach Obigem zwei Worte: rechts steht der Jüngere zur Rechten des Älteren, übereinstimmend mit der Regel; links der nach der Speise des Lebens Greifende (auch er ein *ἀχίτων*) ist nicht Gatte, sondern Sohn der Adorantin. Wilpert Taf. 21, 2 ist die Gruppe zu beschädigt, um sie beurteilen zu können. Taf. 90, 2 steht eine Mutter inmitten ihrer Kinder. Taf. 163, 2 ist ein Ehepaar, er steht rechts zu ihrer Linken. Ein Schoßkind bei Wilpert Taf. 207. Christl. Antike I 260.

Verbindung von Mutter und Sohn vor, sie mit Rolle, er (zu ihrer Rechten) als Adorant, am Sarkophagdeckel der Eugenia. Endlich ein Männerpaar, beide bärtig, aber der ältere mit kahlem Scheitel, der jüngere mit vollem Haar, mag Vater und Sohn meinen; es findet sich an dem unter der Tribuna von S. Paul gefundenen Sarkophag [Abb. 14]. — Am Sarkophag von Tolentino hält eine Hand von oben den Kranz des Lebens über dem Ehepaar.[1])

Häufiger noch als in Büsten wurden die Verstorbenen in ganzer Figur dargestellt.

Für Ehepaare kommt der Typus der Vermählung einigemal vor: der Gatte ergreift die Hand der ihm gegenüberstehenden Braut; zwischen ihren Köpfen wird unter Stephane das Antlitz der Ehegöttin sichtbar, die man Juno Pronuba zu benennen pflegt; vor dem Paar steht als kleiner Knabe Hymenäus mit der Fackel, oder Eros mit Psyche. Die typische Rolle in der Hand des Bräutigams erklärt man in diesem Fall, seit dem siebzehnten Jahrhundert bis heute, als den Ehekontrakt (*tabulae nuptiales*). Römische Sarkophage der Antoninenzeit schildern den Verstorbenen in Hauptmomenten seines Lebens; da fehlt denn auch nicht die Vermählung, neben Kriegs- und Jagdszenen. Wenn nun aber andere Sarkophage die Szene der Vermählung in den Mittelpunkt des Reliefschmuckes schieben und die Nebenbilder im selben Gedankenkreis bleiben, so liegt eine etwas andere Idee zugrunde: der Sarg birgt die Reste des Ehepaares, eben dies drücken die Reliefs aus. Man spricht hier wohl von Hochzeitssarkophagen; nun, wir kennen, wenigstens aus neueren Zeiten, Schränke und andere Möbel, sogar ganze Häuser, welche die Brautleute sich herstellen ließen, bei ihrer Hochzeit und für ihren Ehestand, aber keine Hochzeitssärge. Wohl dienten unsere Sarkophage dem Ehepaar, doch erst nach dem Tode. — Ein solcher Sarkophag von der Via Appia (im Thermenmuseum, Südhalle des Chiostro) hat den Hymenäus vor dem Paar. An Stelle des Eroten steht an einem Exemplar im Cortile des Belvedere (n. 102n) ein Altar, für den heidnischen Opferritus bei der Hochzeitsfeier. Christlich ist ein Sarkophag aus Villa Ludovisi mit Eros und Psyche; ferner ein leider fragmentiertes Exemplar im deutschen Campo santo, die untere Hälfte des Reliefs mit Hymenäus oder Eros und Psyche ist abgebrochen; drittens ein Bruchstück in Villa Doria-Pamfili. Diese drei Exemplare weisen die Pronuba auf; ohne diese, aber mit dem Hymenäus stellt sich das Ehepaar (er ist bärtig) an dem neutralen Säulensarkophag von Villa Ludovisi dar. Das Ehepaar allein, ohne Pronuba,

---

[1]) Von heidnischen Sarkophagbüsten nur ein paar Proben: Amelung, Giardino d. pigna Taf. 107, 159 m. Büste mit Antoninenfrisur. Gall. lapid. Taf. 29, 162 zwei Nabelbüsten ohne Rahmen an den Ecken einer Wanne, eine unbärtig in Chlamys, eine bärtig in Toga (Haar „verwaschen"). Giard. d. pigna Taf. 96, 65 w. Büste mit Mamäafrisur. — Christlich: Männliche Büste: Lat. n. 147 G 384, 3; eb. n. 150 G 298, 3; Grousset n. 15. — Weiblich: Lat. M n. 37 (F 18); eb. n. 70 A (F 72); eb. n. 108 G 359, 2; eb. n. 126 G 385, 2; eb. n. 161 G 382; Grousset n. 2. 3; Grousset n. 14 G 360, 2. Diptychon: Lat. n. 128 G 359, 3. Hand vor Brust: Lat. n. 182 G 384, 1. Lyra: Lat. n. 203. Adorantin: Lat. n. 154 G 316, 4; Grousset n. 34 G 385, 3 Agapetilla. — Knabe: Lat. n. 212 G 358, 1; eb. n. 214; Grousset n. 8. Ehepaar: Lat. n. 66; n. 104 G 365, 2; eb. n. 175 G 367, 1; eb. n. 184 G 364, 2; n. 210 G 402, 5 beide in Profil; eb. n. 228 G 363, 2 des Faustinus † 353. Grousset n. 44 G 403, 1 sie in Mamäafrisur. Man wolle beachten, daß mehrfach die Köpfe, zum Teil die ganzen Büsten modern ergänzt sind: Lat. n. 178 G 367, 3; eb. n. 189 G 367, 2. Familie: Wittig 49 n. 19. Mutter u. Sohn: Lat. n. 230. Vater u. Sohn: Lat. n. 55 G 358, 3. — Vgl. dazu Pelka, Altchristl. Ehedenkmäler 123. — Tolentino: G 304, 1. — Hand aus Wolke reicht einen Kranz: Cohen, Méd. imp. ² VII 453, 88 Constantino II; VIII 219, 1 Honoria (Augusta 433).

Hymenäus oder Eros und Psyche, begegnet z. B. an den Tabernakelsarkophagen des Typ Riccardi und der Rückseite des Sarkophags bei der Pietà des Michelangelo in der Peterskirche.

Die „Juno Pronuba" gehört, wie die ganze Szene, zu den aus der heidnischen Antike übernommenen Typen. Eines Wortes bedarf noch der Angelpunkt der Szene, nämlich die Verbindung der Brautleute durch ihre Hände. Altgriechisch war, daß der Bräutigam die Braut am Handgelenke faßte, um von ihr Besitz zu ergreifen und sie heimzuführen. Dagegen zeigen zahlreiche griechische Grabreliefs der klassischen Blüte das Ineinanderlegen der Hände, gerade auch bei Eheleuten, allerdings nicht als Moment der Hochzeit; es ist viel darüber geschrieben worden, ob dieser Händedruck den Abschied fürs Leben bedeute oder ein Ausdruck für die Zusammengehörigkeit sei. Letzteres ist im Grunde der Hauptsinn aller wie immer modifizierten sepulkralen Ehepaarstypen. Die römische Vermählungszeremonie der *dextrarum iunctio* kann nur im Ineinanderlegen der Hände bestanden haben, wie es auch Sarkophagreliefs bezeugen, sofern nicht die Hände ausgebrochen sind. Wenn dieselbe Gebärde an dem christlichen Sarkophag des deutschen Campo santo bemerkt wird, so ist das also nicht eine spezifisch christliche Art, wie es Wittig auffaßt; eher kann man fragen, wie es komme, daß an heidnischen und neutralen Sarkophagen das Fassen am Handgelenk noch vorkommt, wie an dem Säulensarkophag aus Villa Ludovisi (übrigens auch an dem Riefelsarg der „Baleria Latobia", wo die verwitwete Mutter den Sohn am Handgelenk faßt). Wirkt da vielleicht nur bildliche Tradition nach?

Ein Relieffragment der Villa Albani soll enthalten: den unbärtigen Gatten mit der Hand seiner Frau in der Rechten, unter den zwei Händen ein offenes Buch auf einem Pult, oben die Halbfigur des jugendlich lockigen Christus, der mit der Linken einen Kranz über das Haupt des Mannes hält (jedenfalls hielt die Rechte einen ebensolchen Kranz über die Frau). Ob die Kränze des Lebens, die da Christus über das Paar hält, nuptial oder sepulkral zu verstehen sind, darauf kommen wir besser gelegentlich der Goldgläser mit ähnlichen Darstellungen zurück; über das Buch auf dem Pult aber möchte ich ohne Autopsie nicht urteilen. Leider hält der Besitzer der Villa Albani dies köstliche Eigentum der Menschheit vor jedermann verschlossen.[1])

Eros und Psyche kommen auch selbständig an Sarkophagen vor, heidnischen und christlichen. Bei seinen Ausgrabungen in San Callisto bemerkte de Rossi, daß Reliefs heidnischen Charakters abgeschlagen oder mit Kalk gedeckt und so vermauert waren, nicht bloß eine bacchische Szene, sondern auch Psyche. Aber ganz davon abzusehen, daß hier nicht unbedingt notwendig oder ausschließlich religiöse Rücksichten im Spiel gewesen sein müssen (es braucht sich auch bloß um Nutzbarmachung des Stückes Marmor gehandelt zu haben), so wurde insgemein, wie auch de Rossi feststellt, nicht so

---

[1]) Hochzeit: Marquardt-Mau, Privataltertümer der Römer 47. Roßbach, Hochzeits- und Ehedenkmale 1871. Matz-Duhn II Seite 328—341. Pelka, Christliche Ehedenkmäler 1901, 91. Altmann, Röm. Grabaltäre 1905, 233. Birt, Buchrolle 67. — Ludovisi: Grousset n. 92; jetzt Lateran M n. 26 G 361, 1. Campo santo: Wittig n. 1 Taf. 1. Doria: Grousset n. 75. Säulensarkophag: G 362, 2. Pelka 98. Peterskirche: G 325, 4. — Juno Pronuba: dazu vgl. Wissowa, Religion u. Kultus der Römer 119. Bei Pauly-Wissowa wird unter *dextrarum iunctio* auf den noch ausstehenden Artikel *Juga* verwiesen. Baleria Latobia: G 362, 3. Villa Albani: Marucchi, Studi in Italia 1882 Il matrimonio cristiano sopra un antico monumento inedito. Grousset n. 91. Pelka 107 Taf. 1, 6. Über Lesepulte vgl. Birt, Buchrolle 175.

rigoros verfahren. Die Gruppe „Eros und Psyche sich umarmend“ findet sich teils an Bruchstücken unbestimmbaren Charakters, die aber, als in den Katakomben gefunden, die Vermutung für sich haben, von Christen verwendet worden zu sein, teils an ganzen Sarkophagen, deren spezifisch christliche Typen, wie der Gute Hirt oder Jonas, keinen Zweifel lassen [Abb. 11].[1])

Bereits bei Besprechung der Büsten wurde gesagt, daß sie eigentlich Abbreviaturen von ganzen Figuren seien. Auf letztere ist nun einzugehen. Auch an den Sarkophagen überwiegen die Bilder weiblicher Verstorbener, wie in den Katakombenmalereien; deshalb stellen wir die Frauen voran.

In den Büsten traten uns die Verstorbenen in Tracht und Haltung des Lebens entgegen; solche in ganzer Figur also betrachten wir hiernächst. Ein Teil dieser Frauen trägt die matronale Verhüllung des Kopfes, auch halten sie die attributive Rolle in der Linken, oder ein Diptychon, die Rechte, zwei Finger eingeschlagen, vor der Brust oder auf Rolle oder Diptychon gelegt; die ganze Erscheinung hat etwas Repräsentatives. Diese Frauen stehen in der Regel zentral in der Sarkophagfront, nach Umständen vor einem Parapetasma. Bisweilen steht am Boden Schriftenbündel oder Scrinium. Heidnisch ist das Sarkophagfragment der Lampadia im Lateran, mindestens neutral Grousset n. 33 (die Frau steht zwischen Pfau und Fruchtkorb); Lateran Marucchi n. 1 (F 99) mit Porträt, ernst aufblickende ältere Frau in Mamäafrisur, welche ausnahmsweise die rollentragende Linke herabhängen läßt. Christlich sind Grousset n. 17; Lat. n. 9; M n. 77 (F 88); ferner Grousset n. 22 (die Verstorbene zwischen zwei Bäumen); n. 24, Lateran n. 180 und 193 [Abb. 40]; n. 183.[2])

Ein Verstorbener, mit Rolle in der Linken und Rollenbündel zu seinen Füßen, steht vor Parapetasma an der heidnischen Wanne des Cortile n. 58 A. Von den gleichartigen Figuren an christlichen Sarkophagen sind viele problematisch. Der deutsche Campo santo besitzt zwei zusammenpassende Bruchstücke eines Säulensarkophags, erhalten sind zwei Kompartimente: unter einem Flachbogen ein Heilungswunder, unter rechts anstoßendem Giebel ein Bärtiger, die Rolle in Händen, zu seiner Rechten steht eine sehr große Rolle, auf die eine Nebenfigur die Hand legt. Ob der Bärtige den Verstorbenen meint? und ob ein Gegenstück seine Gattin meinte? Bei Grousset n. 22 finden wir zentral eine Verstorbene zwischen zwei Bäumen, im rechten Endfeld steht ein Verstorbener mit Rolle. Hieran schließen sich Fickers „Lehrfiguren“ und „Propheten“ an, als untätige Statisten sowohl neben übernommene Typen als auch neben biblische Szenen gesetzt. In einzelnen Fällen könnte man versucht sein, in der Figur einen Verstorbenen zu erblicken, wenn er z. B. am rechten Ende des Deckels neben einer Büste (vor Velum von Eroten gehalten) steht, oder zwischen Tabula (auch sie von Eroten gehalten) und Eckmasken [Abb. 43]; oder am Sarg der Crispina, wo einer der lesenden Crispina, ein zweiter der Geburtsszene nahe steht. In anderen Fällen, wenn den dichtgedrängten biblischen Szenen hinzugefügt, scheint der Gedanke an den Verstorbenen ferner zu liegen; da eben war die Vorstellung aufgetaucht, es könnten

---

[1]) Eros und Psyche an heidnischen Sarkophagen: Gall. lapid. n. 15; Mus. Chiar. n. 522. Matz-Duhn II Seite 227—230. — Christlich: in San Callisto Simelli n. 112 Barbier 26; neben dem Guten Hirt Grousset n. 48 G 395, 3; neben Jonas (im Clipeus w. Büste mit Frisur der Julia Domna) Grousset n. 52 G 357, 1. — de Rossi, Roma sott. II 170.

[2]) Malereien: Christl. Antike I 262. — Grousset n. 33: G 369, 2. Grousset n. 17: G 375, 5. — Grousset n. 24, Lat. n. 180. 193: G 372, 1—3. — Lat. n. 183: G 316, 1.

Propheten sein. Schließlich ließe sich Beziehung auf die Verstorbenen aber auch hier verteidigen.[1])

Hier würde sich die Klasse der Seligen anschließen, nicht der jedesmal im Sarg beigesetzten, sondern vorausgegangener, die ein neu Verstorbener im Himmel vorfindet. Da steht etwa die Verstorbene zwischen zwei Seligen. Von dergleichen aber wird uns bei den Adoranten mehr begegnen; einstweilen erinnern wir uns der Begrüßung Verstorbener durch Selige beim Eintritt in den Himmel, wie das mehrere Malereien veranschaulichten. Endlich sehen wir an einem späten Sarkophag beiderseits der zentralen Tabula je einen unbärtigen Seligen die nahenden, den Kranz des Lebens im Maul tragenden Schafe begrüßen.[2])

Andere Verstorbene, und zwar weit mehrere, wurden im Schema der Anbetung (Adoration) dargestellt; man dachte sie im himmlischen Paradies, anbetend vor der Herrlichkeit des Herrn. Zu den Bemerkungen des ersten Bandes über den ursprünglichen Sinn des Gebetsgestus sei hier nachgetragen, daß Benndorfs Erklärung nicht annehmbar ist, wonach die Gebärde Scheu und Ehrerbietung ausdrücke, das Überwältigende solle ferngehalten werden. Aber die apotropäische Gebärde ist vom Gebetsschema verschieden. Übrigens wollte auch die zur Begrüßung ausgestreckte Hand ursprünglich den Gegenstand der Begrüßung fassen. Man sehe sich nur Kinder und Darstellungen von Kindern darauf an; das der Mutter zugebrachte Kind auf dem Relief Albani streckt das Händchen nach der Mutter aus, ebenfalls der kleine Plutos nach dem der Eirene. Eine Begrüßung ist aber auch die Adoration. — Den Ursprung des christlichen Orantentypus leitet Strzygowski aus Ägypten her; schon die altägyptische Kunst habe dergleichen geschaffen, allerdings nur in Profilstellung; die frontale Stellung sei eine durch hellenistische Einflüsse freigewordene orientalische Form. Aber der frontale Typus ist etwas Neues gegenüber dem älteren in Profilstellung. Die altägyptische Typik kommt bei der Frage nach dem Ursprung der christlichen so wenig in Betracht, wie die späte koptische; bloß auf die hellenistische kann es ankommen. Und die ägyptischen Denkmäler wie die Stele des Ismenodoros sind bis jetzt zu vag datiert und schwerlich früh genug, um ernstlich in Rechnung gestellt werden zu können. Eine Reihe heidnischer Statuen anbetender Frauen, die beide Hände heben, stellt Hekler zusammen; den zugrunde liegenden Typus ist er geneigt, auf einen Meister des früheren vierten Jahrhunderts vor Chr. wie Euphranor zurückzuführen.[3])

---

[1]) Campo santo: Wittig 80 n. 40 + 41. — Lehrfiguren und Propheten: Fickers Register. — Neben Büste: Lat. n. 182 G 384, 1. — Neben Tabula: G 368, 2. — Crispina: Lat. n. 190 G 384, 5. — Bei Speisenvermehrung: Lat. n. 189 G 367, 2. Bei Daniel: Lat. n. 124 G 398, 4.

[2]) Verstorbene zwischen Seligen: Lat. n. 163 Roller II Taf. 52, 2. Malereien: Christl. Antike I 267 Abb. — Schafe: Lat. n. 194 G 304, 2. — Begrüßende Selige werden auch die Jungfrauen am Sarkophag zu Pisa sein, G 359, 4.

[3]) Anbetung: Christl. Antike I 225 Oranten. — Benndorf und Strzygowski, Wiener Akad. Denkschr. LI 1905 156. Das Relief *dans le creux* (nicht *en creux*), in dem die Stele des Ismenodoros nebst ihren Verwandten ausgeführt ist, kommt auch bei den Griechen vor. — Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen (München. archäol. Studien 1909) 134. — Thiersch, Hist. Zeitschr. CII 1909 583 will in den Oranten nicht Anbetende im himmlischen Paradies, sondern einfache Betende erkennen, als ein „graphisches Determinativ für den Begriff Christ". Das Urchristentum habe das „Ruhen in Frieden" niemals dem Endziel, dem Schauen Gottes, gleichgesetzt; das Gestorbensein sei ihm nur ein interimistischer Zustand gewesen, aus dem man erst durch die für später erhoffte Auferstehung zum Schauen Gottes gelangen sollte. Ich halte mich daran, daß die „Oranten" im Paradies stehend oder durch die Himmelsportière eintretend gemalt werden, ich halte

In der Skulptur wie in der Malerei gibt es zwei Typen adorierender Frauen; die einen, an den Sarkophagen meist in Seitenansicht gezeichnet, heben nur die offene Rechte, ein bekanntes klassisches Gebetsschema. Am besten eignete es sich für das rechte Ende der Sarkophagfront, linkshin gewandt.[1])

Vereinzelt sieht man eine Adorantin in Stellung halbrechts mit vorgehobenen Händen, am Sarg des Sohnes von Saturninus und Musa. Die Masse der Adorantinnen aber steht in Vorderansicht mit ausgebreiteten Armen und geöffneten Händen, wie so oft in den Malereien. Es sind dies die konventionell sog. „Oranten" [Abb. 9. 42]. Es wiederholen sich die bekannten Varianten, die Verhüllung des Kopfes durch Mantel oder Schleier, oder Dalmatika, Pänula, Pelerine; beliebt war Stand vor Parapetasma (einmal vor einem Tor) oder auch zwischen zwei Paradiesesbäumen, dazu Tauben, auch wohl Schriftbündel oder Capsa. Angebracht wurden sie gern zentral, doch auch in Endfeldern; bei den Sarkophagen mit aneinandergereihten Szenen wird die Orante ohne weiteres eingeschoben. Mit dem Umstand, daß an den Sarkophagen der Spielraum knapp bemessen war, vollends für Figuren mit ausgebreiteten Armen, hängt es zusammen, daß manchmal kaum die Hände eben aus dem Gewand heraustreten, schließlich aber der Ausweg gefunden wurde, die Unterarme senkrecht in die Höhe gehen zu lassen, mehr oder minder hoch.[2])

Adorantinnen mit Angehörigen gruppiert kommen verschiedentlich vor. Am Sarkophag von Via Salaria sehen wir neben dem unter Paradiesesbäumen stehenden Guten Hirten eine Orante, beiderseits aber Gruppen von Angehörigen, sitzende und stehende, bei denen man zweifeln kann, ob sie als Hinterbliebene oder als im Tod vorausgegangene gemeint sind. Die der Orantin zunächst sitzende Matrone aber erhebt begrüßend die Rechte, scheint also eine Vorausgegangene zu sein [Abb. 2]. — Wir heben noch einen eigenartigen Fall hervor, an einem Riefelsarg in Pesaro: in den Endfeldern zwei adorierende Mädchen, im Mittelfeld die Mutter, die ihren linken Arm um den

---

mich an Jesus' Wort zum Schächer „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein", ich halte mich an die Märtyrervisionen, die den Gestorbenen ausnahmslos, als kenne man gar keine andere Vorstellung, unmittelbar in das Paradies gelangen lassen. Die Malereien, das Jesuswort, die Märtyrervisionen, all dergleichen ist übereinstimmender Ausdruck der lebendigen Volksvorstellung, der in seiner Bedeutung nichts verliert durch die subjektiven Einfälle und Spekulationen der christlichen Metaphysiker, der alten Theologen, die man Kirchenväter nennt, oder durch das an ihnen sich entwickelnde offizielle Dogma. Die Katakombenkunst ist eine selbständige Quelle zur Kenntnis der im Christenvolk am gegebenen Ort zur gegebenen Zeit lebendigen Vorstellungen. Zuletzt scheint Thiersch auf Wilperts Fürbitter zurückzukommen; wenigstens meint er, ich hätte die Fürbittinschriften an den Gräbern nicht genügend beachtet. Ich hatte gar keinen Grund mich ihrer zu erwehren, sind sie doch auf ihre Weise sehr kräftige Beweise für die antike Natur des Christentums; aber sie sind zu spät, um für das Motiv des Orantentypus zu beweisen. Vor allem aber spricht das bildliche Schema Begrüssung, Adoration aus und deutet irgend etwas weiteres auch nicht im geringsten an. — Über die Tyche von Konstantinopel als Orans, von Konstantin aus einer Kybele zurecht gemacht, vgl. Amelung, Röm. Mitteil. 1899, 8.

[1]) Nur die Rechte gehoben: de Rossi, Bull. crist. 1866, 74. Grousset § 16; ebenda n. 19 (G 296, 2 des Januarius); eb. n. 112. Lat. n. 34. — Malereien: Band I 286 Abb.

[2]) Saturninus: G 296, 1. — Matronal: Lat. n. 160 und 116 (G 376, 2. 4). Schleier: Lat. M n. 181 Taf. 3 (bei dorischem Peplos); Lat. n. 150 (G 298, 3). Dalmatika: Lat. n. 150 (G 298, 3). Pänula: G 380, 1. Pelerine: Lat. n. 179 (G 370, 1). Parapetasma: Lat. n. 127 (G 376, 1). Tor: Lat. n. 219 (G 369, 1). Bäume: G 296, 1. Tauben: ebenda. Taube mit Zweig (des Noah) zufliegend: Grousset n. 32. Schriftbündel: Grousset n. 14 G 360, 2. Capsa: Grousset n. 28 G 373, 4. — Unterarme senkrecht: G 377, 2.

Nacken eines Töchterchens legt, beide adorieren mit der Rechten; das Mittelfeld ist eingerahmt von zwei glatten Säulchen, die in der Art der antiken Votivträger zwei nackte Knaben tragen, jeder hat eine Taube in der Hand. Sollen das zwei Knaben der Matrone sein? Tektonisch sehen die zwei Säulchen aus wie eine Umbildung des Tabernakelmotivs.[1])

Bisweilen steht eine Taube zu Füßen einer Orans, dicht angedrückt, den Schwanz auch wohl unter ihrem Gewandsaum. Oder Tauben sitzen auf den Bäumen, zwischen denen die Orans steht.[2])

Mehrfach steht die Orante zwischen zwei Seligen, im Tod ihr vorausgegangenen; sie pflegen der Orante zugewandt zu sein, begrüßend ihr die offene Rechte zuzustrecken, auch wohl sie an ihren Arm zu legen [Abb. 38]. Wo sie, was vorkommt, die Toga tragen, müssen wohl Angehörige gemeint sein; in der Regel aber scheinen es nur Repräsentanten des Chors der Seligen zu sein. Einige sind in alter Weise unbärtig, mehrere bärtig. In letzterem Fall glauben die Erklärer Petrus und Paulus dargestellt; die Möglichkeit soll nicht geleugnet werden, obwohl kaum ein Exemplar in dieser Beziehung Gewißheit gibt. Zwischen zwei Togati steht die Orante, offenbar sehr ähnliches Porträt, an einem neuerworbenen Sarkophag der Sammlung de Waals; das Stück ist auch dadurch merkwürdig, daß die gehobenen Arme der Orante wegen der Raumnot einfach weggelassen sind. An einem Riefelsarg derselben Sammlung stand im Mittelfeld, zur Rechten der Orante, eine zweite weibliche Figur, vor einem Baum; sekundär hat man die Nebenfigur bis auf geringe Spuren weggemeißelt und dafür den Baumstamm weiter hinabgeführt. Der Sarkophag der Juliane gibt die Verstorbene zweimal im Orantenschema, einmal vor Parapetasma, ein zweites Mal im Typus des Noah in der Arche.[3])

Männliche Oranten sind selten; ein solcher, in ungegürteter langer Tunika, steht an einem Sarkophag von San Callisto zwischen zwei bärtigen Palliati [Abb. 23. 43].[4])

Ein und dasselbe Schema kann nach den Umständen verschiedenes bedeuten. An der geriefelten Rückseite des Säulensarkophags in der Peterskirche, in deren Mittelnische wir das Ehepaar bemerkten, sieht man in den Endnischen je einen Unbärtigen die offene Rechte nach der Mittelgruppe hinhalten: die Seligen begrüßen das in den Himmel aufgenommene Paar. An dem pariser Exemplar mit dem bärtigen Christus stehen in den Endfeldern der Rückseite ähnliche Selige im selben Schema, aber nun adorieren sie den im Mittelfeld angebrachten Guten Hirten.[5])

An den späteren Exemplaren der letztberührten reichen Sarkophagklasse, mit bärtigem Christus auf dem Berg, finden sich die Gestalten der verstorbenen Eheleute in kleiner Figur zu den Füßen des Bergs: er unbärtig, als Offizier in Chlamys (am pariser Exemplar steht er so auch an der rechten Nebenseite), eilfertig heranschreitend, wie sonst etwa die Magier zum Christkind oder wie die kranztragenden

---

[1]) Pesaro: G 377, 2.

[2]) Morey, Suppl. papers American school Rome I 1905, 150 über die Taube bei der Orante am Sarkophag in Maria Antiqua.

[3]) Orante zwischen Seligen: Lat. n. 184 G 364, 2; eb. n. 148 G 380, 4; eb. n. 161 G 382, 2 des Sabinus; eb. n. 40. 163 (Roller I Taf. 50, 3; II Taf. 52, 2; eb. n. 144. 167. — Nebenfigur: Wittig 127 n. 63. — Juliane: Lateran n. 236 G 301, 2.

[4]) Orant: G 368, 2. G 402, 6 (nach Bottari) bedarf der Nachprüfung.

[5]) G 325, 4 (vgl. 328, 1). 324, 4.

Seligen zum Christus (von diesen Vorbildern scheint der adorierende Offizier auch abgeleitet), die verhüllten Hände nach dem rechten Fuß des Christus hinstreckend wie auch den Blick auf ihn richtend; sie, matronal verhüllt, auf dem linken Knie liegend, den rechten Fuß aufgesetzt, anbetend beide Hände geöffnet und zum Christus emporblickend. Nach der Etikette steht der Mann zur Rechten des Herrn, sie zu seiner Linken. An dem Exemplar mit den Weinstöcken blickt auch der Gatte empor, beider Hände (hier sind die seinigen unverhüllt) scheinen die Füße des Herrn zu fassen. Von einem Küssen oder Küssenwollen spricht keines der beiden Exemplare. Diese Adoranten in kleiner Figur zu Füßen des zentralen Adorierten sind Vorläufer der Stifterbilder in der späteren Kunst [Abb. 31].[1])

Ein Komplex übernommener Typen, die zusammen behandelt sein wollen, führt uns in das erste Werden der christlichen Skulptur zurück. Ich meine die Verstorbenen, wenn sie sitzend, und wenn sie lesend dargestellt werden, mit ihrer Umgebung, Männern, Frauen, Kindern (Typus der Recitatio). Hier spielt also mehreres ineinander, das Familienbild und die Schilderung musischer Betätigung. Heidnische Sarkophagreliefs charakterisieren die assistierenden Frauen oft als Musen, solche Szenen erscheinen auch an Musensarkophagen; es wird sich fragen, ob das in der christlichen Skulptur nachklingt.

Lesende haben die Schriftrolle (das Volumen) vor sich aufgerollt zwischen beiden Händen. Es wird angenommen, die Lektüre sei in der Mitte des Buches angelangt, so daß die in der Rechten ruhende Rolle halb abgewickelt, das Gelesene in derselben Rollenstärke in der Linken wieder aufgewickelt erscheint. Der sitzend Lesende hat die geöffnete Rolle auf dem Schoß oder er bringt sie durch Heben den Augen etwas näher. Ob er still für sich liest oder ob er laut vorliest, verrät die Figur des Lesenden selbst nicht; wenn aber Zuhörende dabei sind, wird man an Vorlesen denken müssen. Blickt der Lesende nicht in die Rolle, sondern darüber hinweg, so liest er in dem Augenblick nicht ab, sondern entweder denkt er dem Gelesenen einen Augenblick nach oder er rezitiert das voraus Abgelesene, den Blick auf die Zuhörer gerichtet. Auch wenn der Lesende sich unterbricht, um über das Gelesene nachzudenken oder darüber zu reden, nimmt er beide Konvolute in die Linke; die damit freiwerdende Rechte mag ruhen oder seine Worte mit Nachdruck gebender Gebärde begleiten. Letzteres findet sich auch bei Personen, welche die Rolle geschlossen in der Linken halten. — Von dem stehend oder gehend Lesenden gilt dasselbe: er hält die offene Rolle zwischen beiden Händen, blickt vorgebückt hinein, oder er wendet den Blick seinen Hörern zu; auch er mag nach Umständen beide Konvolute (Rollenenden) in die Linke nehmen.[2])

Zu Dichtenden und Rezitierenden treten in der heidnischen Kunst oft Musen, irgendwie charakterisiert durch Attribute. Ähnlich posierende Frauen, stehend oder sitzend, zum Teil mit ähnlichen Attributen, wie musikalischen Instrumenten, finden sich auch an christlichen Sarkophagen, so daß man fragen könnte, ob hier der Musentypus übernommen, ob eine Verstorbene im Musentypus dargestellt worden sei, wie etwa an heidnischen Sarkophagen als Penthesileia, mit Porträtkopf und Modefrisur. Rein typen-

[1]) G 324, 1. 327, 2. Nur die Frau G 320, 2 Mantua.

[2]) Die vorkommenden Schemata des Lesens behandelt Birt, Die Buchrolle 124 Die geöffnete Rolle und das Lesen; man beachte besonders Motiv VI Das Lesen bei entrolltem Buche 1f Das Lesen in Geselligkeit, und Motiv VII Unterbrechung der Lektüre.

geschichtlich mag der Musentyp mitspielen; aber man darf nicht vergessen, daß die griechische Kunst schon längst Frauen in musischer Betätigung schilderte, einzeln und in Gruppen, parallel gehend den Darstellungen der Musen selbst.

Musische Betätigung im weitesten Sinne ist der Kreis, innerhalb dessen die einzelnen Bilder ihre Erklärung zu suchen haben. Musische Betätigung ist eben nicht bloß Musik und Poesie (ursprünglich und mit in erster Reihe gehört ja auch der Tanz dazu, aber er kommt hier nicht in Frage); musische Betätigung ist seit Platon auch die Wissenschaft in ihrem weitesten Umfang. Wo nun musikalische Instrumente von den Frauen in Händen gehalten werden, da ist es klar, daß es sich um Gesang mit Instrumentalbegleitung handelt. Wo hingegen die musische Betätigung an die Rolle geknüpft ist, da bleibt der Vermutung ein allzu weiter Spielraum; die Rollen, die da still oder laut gelesen werden, können alles mögliche enthalten, Poesie oder Wissenschaft, und zwar beides von jeder Gattung.[1])

In der christlichen Skulptur blieben die Formen erhalten, aber sie bekamen einen anderen Inhalt, gemäß der Wandlung, die im antiken Geistesleben sich vollzog. Wie einst die sokratische Wendung des griechischen Denkens durch Platon eine neue Literatur ins Leben gerufen hatte, so setzte die christliche Wandlung des griechischen Innenlebens an die Stelle der alten Literatur eine neue. Nur zu bald war das neue Leben Buchreligion geworden. Die Bücher in den Händen der Christen sind christliche Literatur.

Aber die geschlossene Rolle in der Linken all der Herren und Damen, Heiden und Christen? Im allgemeinen wird sie literarische Bildung andeuten, in heidnischer Hand musische. Wenn es heute Mode würde — wer weiß, was wir noch erleben? — daß Promovierte bei repräsentativen Gelegenheiten eine Miniaturausfertigung ihres ja auch gerollten Doktordiploms in der Hand trügen, zum Zeichen ihrer akademischen Bildung, so sähe das ähnlich aus. Im Altertum haben die Universitäten freilich keine Diplome verliehen; so gleicht die Rolle in der Hand eher den attributiven Büchern in modernen Photographien, dem Bändchen Maeterlingk oder Ibsen in der Hand eines Jünglings, vielleicht auch dem jüngsten Erzeugnis seiner Muse in der Hand eines Dichters. Selbst die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß die Rolle gar nicht literarischen Charakter besitzt, sondern wirklich ein Diplom oder Edikt oder sonst etwas Aktenhaftes ist; dergleichen wird bei Darstellungen von höheren Staatsbeamten und Kaisern von den Erklärern erwogen. In der Hand des Christen ist natürlich auch die geschlossene Rolle ein christliches Buch.

Ob die Rolle Sinnbild sein konnte für das Buch des Lebens, das der Mensch mit seiner Sterbestunde ausgelesen hat, diese Frage brauchen wir nicht zu erörtern. Denn die christliche Kunst hat es nicht mit diesem Leben zu tun, und die Rollen in den Händen der Christen bedeuteten es nicht, sondern sie erzählten ihnen von einem anderen Leben.

Wenn wir nun daran gehen, einige Proben solcher Szenen zu geben, zunächst von heidnischen Sarkophagen, so empfiehlt sich vorauszuschicken, daß wohl gewisse scharf ausgeprägte Typen zugrunde liegen, daß aber eine Klassifizierung in reinlicher Scheidung schwer durchführbar ist, weil jene Typen mannigfaltig variiert durcheinander-

[1]) Vgl. Plut. Pomp. 55 (Cornelia) *περὶ γράμματα καλῶς ἤσκητο καὶ περὶ λύραν καὶ γεωμετρίαν· καὶ λόγων φιλοσόφων εἴθιστο χρησίμως ἀκούειν*, mehr bei Marquardt-Mau, Privatleben der Römer 1886, 65.

spielen. Doch sieht man so viel, daß die Idee, welche wir an den sog. Hochzeitssarkophagen verkörpert fanden, eine Hauptrolle spielt, sei es, daß die Ehegatten sich gegenüber sitzen, der Mann typisch rechts, ein jedes in der ihm zukommenden Betätigung und Umgebung, oder daß die vorausgegangene Gattin den Mittelpunkt bildet; aber auch um den Mann dreht sich's, und oft um ihn allein. Auf die Vorgeschichte unserer Typen greifen wir nicht zurück. Nur können wir nicht unterlassen, gegenüber all dem Papier, ich meine den Papyrus, des Gegensatzes wegen an das Bronzerelief „Sokrates und Diotima" zu erinnern und an Otto Jahns feinsinnige Deutung. Sokrates der Silen und Satyr in einem, steht linkshin, auf den Stab gestützt wie so viele „Herren Athener" in den attischen Reliefs, mit Genuß verstehend, vor der auf geschweiftem Stuhl vorgebeugt sitzenden und nachdrücklich auf ihn einredenden Diotima; sie sitzt das rechte Bein übergeschlagen, den Ellbogen darauf gestützt, die Hand erörternd gehoben, Auge in Auge — ein platonischer Dialog in Erz. Zwischen beiden im Hintergrund steht der, um den es sich handelt, aber wie dienstbereit, einstweilen abwartend und zugleich mithörend den Kopf geneigt, auf der Linken ein Kästchen (oder doch eine Schreibtafel?), Eros, das Kind der Penia und des Poros — eben deshalb das Ganze der sinnreichste Schmuck einer Geldkiste, der Arca eines gebildeten Pompejaners.[1])

Die Ehegatten sitzen sich gegenüber, beispielsweise am Sarkophag des Cortile del Belvedere, Nordhalle n. 48; der Mann liest aus der geöffneten Rolle in seiner Linken, die Frau trägt aus einem Diptychon vor, beider Rechte begleitet die Rezitation mit sprechender Gebärde; an jedem Stuhl lehnt eine Maske, dabei stehen je zwei Musen, bei dem Manne die tragische und die komische, bei der Frau Euterpe und eine mit Rolle. Mit den Musen im Hintergrund, einer rechts mit Maske, zweien links am Globus, verbinden sich Familienszenen, deren eine allerdings eine Lese- oder Literaturstunde ist: der Vater, vorgebeugt sitzend, schaut kontrollierend über die Schulter seines aus offener Rolle, die er mit beiden Händen hält, laut lesenden Knaben; links die Mutter, der die Amme das Kind zuführt (Uffizien n. 39, Dütschke III n. 62. Ob das Kind und der Knabe, oder ob der Vater den im Sarg Ruhenden vorstellen soll, ist für die Typik gleichgültig). Dazu vergleiche man Clarac 153, 333: der rechtshin sitzenden Mutter bringt die Amme das Kind, hinten vier Musen, eine zeigt mit einem Instrument auf den Globus, der, wie im vorigen Beispiel, auf einem Pfeiler steht. — An einer londoner Wanne sieht man Eros und Psyche beim Gelage, zwischen Apoll mit Kithara und Muse mit Lyra in einem Korbstuhl sitzend. — Die Frau, in Mamäafrisur, hält die Lyra; bei dem rezitierenden Manne drei Musen (Musensarkophag im Gabinetto del Meleagro n. 13). — Musizierende Frauen, die eine sitzend, die andre stehend, jede mit Lyra, bei der gleichfalls sitzenden Phaedra, am Hippolytossarkophag von Girgenti.[2])

Hier schalten wir den lykischen Sarkophag in Athen ein: rechtshin sitzt eine Frau, die Linke mit Rolle im Schooß, die Rechte vor der Brust, den Zeigefinger ausgestreckt; vor ihr steht ein Mann in Antoninenhaar, in der hängenden Linken ein Diptychon; es folgt noch Aphrodite auf dem Schild schreibend, und Bellerophontes den saufenden Pegasus einfangend. An den drei anderen Seiten kämpfender Kentaur,

---

[1]) Otto Jahn, Annali d. Instit. 1841, 272 Taf. H; Platonis Symposium in usum scholarum edidit Otto Jahn, editio altera ab H. Usenero recognita, Bonnae 1875 pag. VII und 128 Abb.

[2]) London: Anc. marbles V Taf. 9, 3. — Girgenti: Robert III II 152b.

trunkener Herakles, Odysseus beim Palladienraub, anscheinend auch sinnbildlich. Denn in dem Mann mit Diptychon erkennen wir nicht Proitos, sondern mit Duhn den Verstorbenen, in der Sitzenden seine Muse, falls sie nicht seine Gattin bedeutet, oder diese selbst ist.[1])

Sitzende Männer, mit dabeistehenden Frauen. In einem Falle sind zwei solcher Gruppen symmetrisch angeordnet, der Mann rechts spricht über das Vorgelesene, der links unterbricht Vorlesung und Rede, um der Frau zuzuhören; je eine zweite Frau steht im Hintergrund. Es ist ein Säulensarkophag des Belvedere; in der Mittelnische steht die Verstorbene in Vorderansicht, ein nacktes Knäbchen drängt sich an sie. Es scheint in den drei Nischen eine größere Familie dargestellt; die bärtigen Männer sind kahl, die Frauen bei ihnen tragen Mamäafrisur. — Eine vor Parapetasma in Vorderansicht stehende Frau rezitiert gehobenen Blickes aus einem Triptychon vor dem rechtssitzenden, gleichfalls rezitierenden Bärtigen, hinten Melpomene und noch eine Muse (Clarac 118, 48). — Das londoner Bruchstück aus dem einstigen römischen Ghetto: ein Bärtiger sitzt rechtshin, die zu Ende gehende Rolle in der Linken, die Rechte sprechend; vor ihm steht eine Muse mit Maske in der Hand. Ob hinter ihm eine zweite Muse stand, muß dahingestellt bleiben; es ist der Fall an dem Sarkophag aus Selefkieh in Konstantinopel, in dem der Sitzende in der Linken das halb abgerollte Volumen hält, die Rechte hängt ruhend herab. — Ein anderer Typus ist die auf den Pfeiler gelehnte Frau, bekannt von Polyhymnia, aber auch für Ehefrauen verwendet, die so vor dem sitzend rezitierenden oder sprechenden Gatten steht; einmal wird es die Mutter sein (sie trägt Etruscillafrisur), denn der Sitzende ist ein Knabe.[2])

Zu den christlichen Exemplaren sei voraus bemerkt, daß sich da ein Wechsel in den Stuhlformen vollzieht. Der frühe Sarkophag von Via Salaria hat noch den Stuhl mit Löwenbeinen, die übrigen römischen dagegen den Stuhl im Typus der *Sella curulis*. Er sieht einem Klappstuhl ähnlich, die Stuhlbeine jeder Seite kreuzen sich; das Bein selbst hat die Form eines gewundenen Stierhornes. Wir werden am Bassussarkophag den Pilatus auf der Sella curulis sitzen sehen; und es ist ganz möglich, daß den in unseren Sarkophagen Beigesetzten diese Auszeichnung zukam. Daß sie im Verlauf der Sarkophagskulptur gelegentlich auch einzelnen Heroen des christlichen Vorstellungskreises verliehen wurde, kann nicht auffallen.[3])

Ferner kann es nicht entgehen, daß die in Rede stehenden Typen an den christlichen Sarkophagen sozusagen einschwinden und außerdem noch neue Schwankungen erfahren. Gleich der genannte frühe Sarkophag von Via Salaria, der die Ehegatten sich gegenüber sitzen läßt, setzt den Mann links, nämlich zur Rechten des Guten Hirten, die Frauen zu dessen Linken. Er sitzt zwischen zwei stehenden Männern und hält das

---

[1]) Rob. II Taf. 50, 138.

[2]) Belvedere, Cortile n. 68: Birt, Buchrolle 64 Abb.; 189 Detail. — Ghetto: Smith, Cat. sculpt. Brit. Mus. III 1904 n. 2312. Strzygowski, Orient 51 Abb. 19. — Selefkieh: Strzygowski, eb. 47 Abb. 14. — Auf Pfeiler gelehnt: Clarac 205, 45. Matz-Duhn II n. 2616. Knabe: Giardino d. Pigna n. 196. — Zu alledem vgl. noch Matz-Duhn II 355 Familie; 341—348 Studien, Musik; 405—425 Musen.

[3]) Sella curulis: Marquardt, Röm. Staatsverwaltung[2] 177, 1. Mommsen, Röm. Staatsrecht I[3] 399. An einem Silberbecher von Boscoreale sitzt der Kaiser einmal auf der Sella curulis, das anderemal auf der schlichteren Sella castrensis (Mon. Piot 1899; danach Strong, Roman sculpture 1907 Taf. 27).

halb aufgerollte Volumen vor sich, der Blick aber geht nicht in die Rolle, sondern begegnet dem des vor ihm stehenden Mannes. Die Frau sitzt gegenüber, anscheinend auf einem Scrinium (was auch an heidnischen Exemplaren vorkommt); hinter ihr steht noch eine Frau, vor ihr eine Adorantin, die dem zentralen Guten Hirten ins Auge schaut, vermutlich eine Tochter [Abb. 2].[1])

Rechtshin sitzt noch (ohne Gegenüber, daher kein Verstoß) ein Unbärtiger, in die Rolle vertieft, aber doch vorlesend, denn zwei Adorantinnen und ein Palliatus (ohne Tunika) hören ihm zu; der einen Adorantin hat der Bildhauer eine Rolle in die Linke gegeben (Lateran n. 172). Linkshin sitzt ein Bärtiger, auch er in die Rolle vertieft, eine Adorantin steht bei ihm (S. Maria Antiqua [Abb. 4]). Ein schönes Beispiel am rechten Ende eines Sarkophags in der Basilica Petronillae (links hinten). — Die auf den Pfeiler gestützte Ehefrau, abzuleiten vom Musentyp, kommt im Mittelfeld eines Riefelsargs im Palazzo Rondanini vor; auch der vorgebückt lesende, bärtige Mann hat individuelle Züge, eine Adorantin im linken Endfeld trägt Mamäafrisur [Abb. 9]. — Auch an Frauen mit Musikinstrumenten fehlt es nicht. Da ist noch ein Sarkophag mit den sich gegenübersitzenden Ehegatten aus San Callisto älteren Fundes; hier sind sie in die Endfelder eines Riefelsargs verteilt, rechts der rasierte Mann, noch einmal auf einem Stuhl mit Löwenbeinen, die Linke hält die offene Rolle, die Rechte spricht, hinter ihm stehen drei andere teils bärtige Männer, alle vier tragen die *Toga contabulata;* links sitzt die Frau mit Lyra, hinter ihr stehen drei andere Frauen, vorn ringen zwei nackte Knäbchen. Und der Sarkophag des Lateran n. 128 zeigt zentral das naturgetreue Porträt der Verstorbenen, in den Endfeldern sitzen jüngere Frauen, die rechts im Korbstuhl vor Parapetasma schlägt die Laute, die links auf Stierhörnerstuhl spielt die Lyra [Abb. 12]. — Endlich gibt es auch stehend Lesende wie der eine Unbärtige am Säulensarkophag von Perugia, und wie Crispina; vornübergeneigt liest sie in der Rolle, die, wie das öfter geschieht, ein wenig dem Beschauer zugedreht ist, damit auch er hineinsehen könne. In der aufgerollten Spalte liest man das Christusmonogramm, das ist der kürzeste Ausdruck für den Inhalt der Schrift: was jene Christen in den christlichen Schriften fanden, das war die Verkündigung des Christus als des wahren Heilands (σωτήρ), des Erlösers aus dem Tode in ein ewiges Leben.[2])

Noch bleibt ein Sonderfall zu verzeichnen, ein Kreuz der Erklärer, an dergleichen die christliche Archäologie noch keinen Mangel leidet. Ein Bärtiger mit kahlem Scheitel sitzt linkshin auf einem Fels unter einem Ölbaum, vertieft in die mit beiden Händen schräg vor sich gehaltene, zu Ende gehende Rolle. Zwei Bartlose, in der typischen

---

[1]) Via Salaria: Lateran M n. 181 Tar. 3. de Rossi, Bull. crist. 1891, 55 Taf. 2. 3.

[2]) Lateran n. 172: G 371, 1. Dazu Grousset n. 18, nur ein Bruchstück, in Villa Doria-Pamfili, eines Sitzenden, der bartlos und kahl ist. — Maria Antiqua: Vaglieri, Bull. mun. 1903, 225 Fig. 115. Hülsen, Forum 143 Abb. 71. Ferner G 395, 1 Unbärtiger sitzt vor einem unverständlichen Hausrat (einem Rollenschrank?), in der Linken die Rolle, die Rechte gehoben. Bull. mun. 1903, 225 Fig. 115. — Rondanini: Grousset 21. G 370, 4. Simelli 70. — San Callisto: G 296, 4. — Lateran n. 128: G 359, 3. — Perugia: G 321, 4 Wilpert, Röm. Quartalschr. 1906, 1 Taf. Die Matrone ist allerdings weder Maria noch die Kirche, sondern die Verstorbene, nicht vor ihrem Richter, sondern vor ihrem Herrn und Heiland; auch die übrigen Männer sind Selige; ob Apostel oder eingetragene „Heilige"? als dergleichen sind sie nicht gekennzeichnet; der Typus des stehend Lesenden kommt in den gesicherten Aposteldarstellungen nicht vor. Zu diesem Typus vgl. noch den nicht in einer Rolle, sondern in einem Diptychon oder Buche Lesenden G 324, 3. 328, 3.

Barbarentracht der griechischen Kunst, wie sie auch den Magiern in der Epiphanie und den Jünglingen im glühenden Ofen gegeben wird, auch Orpheus trägt sie (also Chiton und Chlamys, Hosen und Schuhe, aber an Stelle der phrygischen Mütze ein Barett), sind um den Lesenden beschäftigt: der eine steht vor ihm und legt die Rechte an die Rolle, wie um sie zu stützen; der andere, hinter dem Baum, schaut anteilnehmend durch die Äste, deren einen seine Linke faßt, während die Rechte in irgend einer Erregung ausgestreckt ist [Abb. 14].[1])

Die Erklärer gehen weit auseinander. Man hat bei dem durch die Baumäste schauenden Mann an Zachäus auf dem Maulbeerbaum gedacht, bei dem Sitzenden an Hiob, an Abraham; Le Blant, dem sich Grousset anschloß, erkannte die Gesetzesverlesung durch Esra (Neh. 8), Ficker die des Moses (Exodus 24, 7). Die zwei Männer in Barbarentracht mit Barett sollten Juden sein, weil ebensolche auch in der Doppelszene „Moses' Bedrängung" und „Quellwunder", sowie in „Jesus' Vorführung vor Kaiphas" beobachtet werden. Aber de Waal hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Juden beim Durchzug durchs Rote Meer und beim Einzug in Jerusalem diese Tracht nicht anhaben; ferner daß in den ältesten Exemplaren der Doppelszene (Lat. n. 119 und 174, G 307, 1. 323, 6) die Baretts noch fehlen, daß sie aber am Bogen des Konstantin bei dessen Soldaten vorkommen, also wohl Uniform eines Truppenteils sei. Aus alledem zog Wittig den Schluß, daß auch in unseren Szenen nicht Juden, sondern Soldaten gemeint seien, und die Hauptperson, wie man übrigens bei der Doppelszene auch sonst schon vermutet hatte, nicht Moses, sondern Petrus vorstelle. Die Szene, von der wir ausgingen, sei der Apostel in der Gefangenschaft, er unterweise zwei seiner Wächter, Prozessus und Martinianus, im Christentum. Dagegen erkennt Birt in dem Lesenden dieselbe Person, die in der Muschel darüber als Büste gegeben ist, also den Verstorbenen, der das Buch seines Lebens beendige; in den zwei Nebenpersonen aber seine Sklaven oder Freigelassenen; das Barett sei die Fellmütze (galerus), die im vierten Jahrhundert die flache Form bekommen habe, wie sie ähnlich auf einer Terenzillustration erscheine. Die Moses- oder Petrusszenen werden uns unten wiederbegegnen.[2])

Die Verstorbenen in anderen Tätigkeiten des Lebens dargestellt zu sehen begegnet selten. Der weiland Comes largitionum Gorgonius hat sich in den Giebeln seines Sarkophags zweimal darstellen lassen; einmal sitzt er in seiner Amtsstube und diktiert aus einem ganz aufgerollten Volumen zweien Beamten in ihre Diptycha; im andern Giebel reitet er mit zwei Begleitern, deren einer einen Stab, der andere eine Rolle trägt.[3])

[1]) So am Sarkophag Lateran n. 55 G 358, 3. Ein Fragment im Palazzo Corsetti gibt dieselbe Szene, nur trägt der Sitzende sein volles Kopfhaar, der erste Bartlose kommt eilig heran und streckt die Rechte vor, der zweite steht links hinter einem zweiten Baum, mit der Hand den Stamm umfassend (G 396, 12 Grousset n. 118). Ein drittes Exemplar (Lat. n. 175 G 367, 1) setzt die Hauptperson auf einen Stierhörnersessel (Sella curulis), läßt die Bäume weg, stellt die zwei Nebenpersonen ruhig hin, die zweite hinter den Sitzenden; zwei Hintergrundfiguren. Abgebrochen sind die Köpfe der drei Akteurs, die Linke des Sitzenden mit der Rolle, die Rechte des vor ihm Stehenden. Genannt sei noch das kaum zu bestimmende Bruchstück eines Sitzenden mit offner Rolle in der Linken (Lat. n. 35).

[2]) de Waal, Sarkophag des Junius Bassus 1900, 92—94. Dazu Graeven, Gött. gelehrte Anzeigen 1901, 83—88 und Strzygowski, Beiträge zur alten Geschichte II 1902, 103. — Wittig, Campo santo 1906, 107—118. — Birt, Buchrolle 1907, 173. Die Terenzillustration bei Baumeister, Denkmäler II Abb. 914 der Parasit.

[3]) Sarkophag zu Ancona: G 326.

Ein Unikum ist der Säulensarkophag von Salona, wo der Mann mit Rolle in der Hand, die Frau mit einem Säugling auf dem Arm, beide umgeben sind von zahlreichen Knaben und Mädchen, der Mann auch von Männern und Frauen. Wie das Ehepaar mit ihrer Begleitung an der rechten Schmalseite sind es Anspielungen auf Verhältnisse des Lebens; an der Schmalseite sind die Begleitfiguren sicher Angehörige, wahrscheinlich auch an der Front.[1])

Zum Beschlusse dieses Abschnittes geben wir die einzige christliche Porträtstatue aus vorkonstantinischer Zeit, auch ein Unikum, anscheinend damals wie heute. Es ist das marmorne Sitzbild des römischen Bischofs Hippolytos, der um 236 starb, an der Via Tiburtina bestattet wurde und vermutlich sofort auch die Statue erhielt. Sie wurde 1551 zwischen der Via Tiburtina und dem Prätorianerlager gefunden, in einer Ruine, die von seiner Grabanlage herrühren könnte. Von dieser Porträtstatue hat sich freilich nur die Unterfigur wiedergefunden, vom Nabel abwärts; die ganze Oberfigur, mit Kopf, Armen, Händen und Buch, ist moderne Ergänzung; der Kopf ist Phantasie, gestaltet in Anlehnung an antike Köpfe wie Aelius Aristides. Hippolytos sitzt auf marmornem Sessel, dessen Wangen mit Löwenköpfen und Löwentatzen verziert sind. Er trägt den langen Leibrock (Chiton poderes, Talar, Stola), darüber den Mantel (Himation, Pallium) und Sandalen, die Tracht mancher Männer in den christlichen Sarkophagreliefs. Es ist nicht etwa eine geistliche Amtstracht. In der linken Hand wird er eine Schriftrolle gehalten haben. Die Statue ist nicht eine heidnische Philosophen- oder Rhetorenstatue, die man sekundär für Hippolytos zurecht gemacht hätte, sondern sie ist eigens für ihn geschaffen worden, gestaltet allerdings im Habitus der statuarischen *philosophi*. Die Zurückführung des Fragments auf Hippolytos würde ganz problematisch sein, falls man überhaupt auf ihn verfallen wäre, wenn nicht an der linken Seite des Marmorsessels ein Verzeichnis seiner Schriften und sein mit dem ersten Jahr des Kaisers Severus Alexander (222) beginnender Osterkanon eingegraben wären. Deshalb bilden wir das Sitzbild von der Seite gesehen ab. Jeder klassische Philologe und Archäologe erinnert sich sofort der pariser Euripidesstatuette, an deren Sessel ganz entsprechend ein Verzeichnis seiner Tragödien eingegraben ist [Abb. 10].[2])

Erwähnt sei noch der durchaus fragwürdige marmorne Sankt Peter in den vatikanischen Grotten, früher in der Vorhalle der alten Peterskirche über der ehernen Kirchentür, wieder das Sitzbild eines *philosophus*, für Petrus wahrscheinlich nur adaptiert; sein jetziger Kopf, nebst Händen und Schlüssel, stammen aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Eine genaue Aufnahme des Befundes, nebst photographischen Aufnahmen, wäre erwünscht und sei hier von der Redaktion der Römischen Quartalschrift erbeten. Ergänzt ist beispielsweise nicht bloß die rechte Hand, sondern der Arm bis hinauf zum halben Oberarm, einschließlich der Säume der zwei Gewänder. Die Falten sind tief und groß, zwischen den Knien gespannt, die Arbeit flächig. Der Torso ist spätantik.[3])

Übrig ist das Mahl der Seligen. Im ersten Bande haben wir ausführlich über

---

[1]) Salona: G 299. Jelic, Röm. Quart. 1891, 266 zu Taf. 3—4.

[2]) Hippolytos: Lateran n. 223. Chronologie: Harnack, Chronologie der altchristl. Lit. bis Eusebius II 1904, 213, 1. Grabanlage: de Rossi, Bull. crist. 1881, 29 (Fundort der Statue: wo die Via Cupa von der Tiburtina abzweigt). Euripides: Bernoulli, Griech. Ikonographie I 152 n. 17.

[3]) „Sankt Peter": Garr. VI Taf. 429, 1. 2. Kraus Gesch. I 231 Fig. 187. Kaufmann, Handbuch 510 Fig. 196.

den Gegenstand gehandelt, über die antiken Mahlschemata, das Hocken am Boden und das Sitzen auf Stühlen, das Gelage am Boden und das auf Ruhebetten. Es galt hauptsächlich das Gelage am Boden ans Licht zu stellen, das bisher nicht genügend beachtet, öfter verkannt (z. B. im Westgiebel des Zeustempels von Olympia), wenn in seiner Bedeutung erfaßt die Erklärung der christlichen Gelage erst auf festen Boden stellt. Innerhalb der Katakombenmalerei fanden wir nur eine aus ihrer Frühzeit stammende Darstellung zum Mahle Sitzender, nachher als Regel Gelage am Boden und im Grünen: um die in das Gras gelegte mächtige sigmaförmige Polsterrolle reihen sich die Gäste, darunter auch wohl Frauen, die Füße schräg hinter sich ins Gras gestreckt, den Arm auf die Sigmarolle gestützt (manchmal sitzt auch ein Teilnehmer auf oder an einem Horn des Sigma; ausnahmsweise spielen auch wohl einmal Bestandteile des so verschiedenen Motivs des Lagerns auf der Kline dem Maler in die Finger); die Gäste greifen über die Rolle hinweg nach den im Innern des Halbrunds in Schüsseln aufgestellten oder einfach ins Gras gelegten Speisen, oder sie heben den Becher, wie in bacchischer Begeisterung, auch sich zuwinkend, sich zutrinkend; Aufwärter tragen eilfertig Speisen zu oder füllen den Becher. Am ausführlichsten, besonders in der Szenerie, und daher am anschaulichsten sieht man solch ein Gelag im Grünen in der heidnischen Vibiagruft gemalt, durch die Beischriften ist es als Mahl der Seligen sicher gestellt. Die christlichen Seligenmahle — denn auch die Gelage in der Katakombenmalerei stellen nichts anderes vor — sind weit flüchtiger gemalt und deshalb, das sei zugegeben, schwieriger zu verstehen; so läßt sich's entschuldigen, daß auch bei ihnen das Gelage im Grünen nicht früher erkannt wurde.[1])

Gelage im Freien und am Boden, aus heidnischem Kreise, finden sich oft an Meleagersarkophagen; es ist das Jagdmahl nach Erlegung des kalydonischen Ebers. Ein Gelage von Silenen vor Parapetasma zeigt links den typischen Sklaven, der den aus Steinen aufgebauten Feldherd schürt, darauf der Kessel für das heiße Wasser (die Calda) steht. Sehr anschaulich schildert das Relief am Sargdeckel des M. Ulpius Romanus, aus dem dritten Jahrhundert: vor dem zwischen zwei Ölbäumen ausgespannten Parapetasma lagern um das quergestreifte Polster vier Männer, im Halbkreis steht eine Bratenschüssel zwischen drei Paar Brotkringeln; ein bärtiger Gast (die übrigen sind bartlos) trinkt, zwei sprechen über den verlockenden Braten, der etwas größer gezeichnete und in die Mitte des Reliefs gerückte Romanus empfängt aus der Hand des Aufwärters den gefüllten Becher; links der Kessel auf dem Feldherd, ein Sklave schürt, ein zweiter gießt Wasser in den Kessel. — Dann gibt es Exemplare, die heidnischen Charakter tragen, obwohl sie von Christen gebraucht scheinen; so wenn ein Schweinskopf aufgetragen ist oder eine Wildkeule. Zweifelhaft liegt die Sache an einem Bruchstück, an dem der Kessel erscheint und ein Aufwärter mit Fischplatte; oder wenn

[1]) Christl. Antike I 181 Das Mahl der Seligen, 182 Antike Mahlschemata, 190 Abbildung des Vibiabildes als Überleitung zu den christlichen Mahlen. — Matthaei, Die Totenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst 1899 erklärt die christlichen Mahle für Mahle der Hinterbliebenen zu Ehren der Toten, also für Leichen- und Gedächtnisschmäuse; das billigt Viktor Schultze noch neuerdings (in Hölschers Theol. Literaturblatt 1907, 52) mit dem Zusatz, daß „die Überlebenden sich dabei in die Gemeinschaft der Toten zurückversetzen". Ich kann die Totenmahltheorie nicht annehmen, auch mit diesem Zusatz nicht; die christliche Antike ist nun einmal unheilbar transzendent. Übrigens sind in den heidnischen „Totenmahlen" die Teilnehmer am Mahle ebenfalls jenseitig, von den diesseitigen Adoranten deutlich unterschieden. — Mehr Literatur zu Mahl (auch Agape und Eucharistie), sowie Mahlbildern: Wittig 90, 2.

ein Krater aufgestellt ist, oder ein Aufwärter eine Amphore trägt, ein anderer Brot bringt. Das kann schon christlich sein. Bei den sicher christlichen Exemplaren sieht man wohl auch das Parapetasma gespannt; die Speisen sind Brot (Kreuzwecken) und Fisch, bisweilen steht die Fischschüssel auf einem Dreifuß; der Aufwärter, auch wohl ein Delikatus mit langem Haar, pflegt Brot zu bringen, andere sind am Brotkorb beschäftigt. Die Zahl der Gäste an der Sigmarolle (von den Erklärern öfter als Tisch mißverstanden) geht bis sieben, einzelne trinken. Einmal ist ein Hirt hinzugetügt, ein andermal das Quellwunder. Die gereihten Brotkörbe, welche die Malerei hinzuzusetzen liebte, fehlen in den meisten Reliefs; der einigemal in die Szene aufgenommene Korb, an dem die Aufwärter hantieren, ist anderer Art. Wie das Mahl am heidnischen Sargdeckel des M. Ulpius Romanus aufzufassen sei, bleibe hier unerörtert; bei den christlichen Exemplaren liegt natürlich Übernahme des bildlichen Typus zugrunde, aber die Christianisierung durch Beschränken der Speisen auf Brot und Fisch ist offenbar. So wollen sie aus der Vorstellung erklärt sein, die allen christlichen Sepulkralbildern den uns bekannten Sinn gibt.[1])

Andere übernommene Typen.

Früher Erwähntes braucht nur in Erinnerung gebracht zu werden. Der Löwe, der ein Huftier zerfleischt, an den Rundungen von Wannen; der Greif, auch der Löwengreif, an den Schmalseiten von Kasten; der bacchische Panther [Kopfbild auf Seite 1]. Bereits begegneten uns die in den Deckelfriesen so beliebten Seewesen; meist sind es Delphine, die paarweis von beiden Seiten zur Mitte heranschwimmen; dazu gesellt sich wohl noch ein auf dem Kopf stehender (aus dem Sprung herabschießender). In ähnlich symmetrischer Anordnung finden sich Seelöwe, Seepanther, Seebock, Seepferd, Seestier, Seewidder. Der Fisch, ursprünglich aus dem messianischen Mahl stammend (der Speisung der Tausende, Band I 191f.), daher typisch einerseits im Seligengelag, andererseits in der Speisensegnung der Malereien und Sarkophagreliefs, wurde selbständiges christliches Symbol und kommt als solches am Sarkophag der Livia Primitiva vor, neben dem Guten Hirten und dem Anker. — Auch die Köpfe in den Eckakroterien der Sarkophagdeckel lernten wir bereits kennen, die Masken, tragische und komische, Helios und Selene, Herakles, Satyr [Abb. 43]. Das Zirkusrennen, symbolischer Typus an heidnischen Sarkophagen, kommt am Deckel eines Riefelsargs vor, dessen reiche Verzierung ganz übernommen, nur durch das kleine Bild des Guten Hirten in der Mandorla christliches Gepräge erhielt. Mehrmals fand sich, an Bruchstücken aus den Katakomben, das Abenteuer des Odysseus mit den Sirenen. Die Kirchenväter haben den Mythus in ihrer Weise allegorisch verwertet, sie erklärten ihn

[1]) Meleager: Robert III II 326 zu Taf. 88, 264; 330 n. 267 aus San Callisto; n. 269 auch bei Amelung, Mus. Chiar. Taf. 42, 129; Rob. 332 Taf. 88, 272, aber die vermeintlichen über die Sigmarollen gelegten *mappae* sind nur die Querstreifen des Polsterüberzugs. — Silene: Mus. Chiar. Taf. 42, 131. — Romanus: Gall. lapid. n. 160a. — Schweinskopf: Grousset n. 85. 114. Wildkeule: Lateran n. 117, 1. — Kessel: Grousset n. 164. Amphora: Wittig 89 n. 48. Krater: Grousset n. 116 G 384, 4. — Hirt: Grousset n. 127 G 401, 13. Quellwunder: Grousset n. 53. Christlich noch: Lateran n. 117, 1; 117, 4 G 401, 16; M n. 152 A Bull. crist. 1882, 90 Taf. 9 (vorn sieben Körbe); n. 165; n. 172 G 371, 1, links eine Recitatio. Wittig 66 n. 28. Grousset n. 134. 187. 190. Grousset 13 setzt die Mahlbilder in das dritte Jahrhundert, das mit dem Quellwunder in das vierte.

als eine Warnung vor den Versuchungen der Welt oder den an den Mast gebundenen Odysseus als eine Allegorie für den Gekreuzigten. Neuere sind ihnen darin gefolgt, andere halten an der sepulkralen Deutung auch hier fest. Poseidon mit Dreizack beim Jonasschiff, der Jordan bei Elias' Himmelfahrt, der Gott des Roten Meeres [Abb. 22].[1])

Zwei schwebende Siegesgöttinnen (Niken, Viktorien) halten die Inschrifttafel an den heidnischen Sarkophagen des Euhodus [Abb. 1] und des Aurelius Lucanus. Solche halten den Clipeus mit der Inschrift der Christin Clodia Lupercilla; solche schwebende Mädchen, aber ungeflügelt, fassen den Oberrand eines Clipeus mit Büsten.[2])

Nun der Schwarm der Eroten; in verschiedenen Funktionen sind sie tätig. Sie halten zu zweien die viereckige Inschrifttafel [Abb. 28. 43] oder den runden Clipeus, die runde Muschel, das Parapetasma hinter dem Verstorbenen [Seite 1. Abb. 11. 12. 13. 37], lebhaft herzueilend, seltener wegeilend, auch wagerecht schwebend, oder aber auf schwimmenden Delphinen reitend wie der Gott oder Heros der tarentinischen Münzen, aber ins Spielende verkehrt. Schwebende Eroten halten Girlanden zwischen den Händen. Wiederum Eroten mit brennenden Fackeln, entweder aufwärts gerichtet oder meist abwärts und auf den Boden gesetzt, den Kopf legen sie wie müde auf die Hand, bisweilen haben sie die Augen geschlossen, die hängende Linke hält eine Blättergirlande [Seite 1. Abb. 7]. Zwei Eroten in einem Schiff, das Segel gerefft, fahren dem durch einen Leuchtturm markierten Hafen zu, dabei nach dem Meere zurückblickend. Amoretten zur Raumfüllung unterhalb des Clipeus, mit allerlei Kurzweil beschäftigt, der Hahnenkampf tritt dabei hervor, das sahen wir früher [Abb. 11].[3])

---

[1]) Vgl. Band I 168 Übernommene Embleme. — Delphine, heidnisch: Gall. lapid. n. 129a. Lateran, Marucchi 1 (F 99). Christlich: Lat. n. 41. 54. 60. 62. 65. 83. 113. 225. 228. 241. 247. Grousset n. 10. 20. G 362, 3. — Seelöwe u. a. Meerwesen: Matz-Duhn II 368. Clarac 207, 198. Robert III 1 62 Abb. 40. Christlich: Lat. n. 39. 120 (G 396, 13). 220. Terme, Osthalle: G 296, 4 im Akroterzwickel ein Seestier. — Fisch: Livia Primitiva G 296, 3. Der aus den Wellen auftauchende Fischkopf (Wittig 89 n. 47 Abb. 36 falsch eingestellt, die Wellen müßten wagerecht stehen) kommt im Jonassarkophag Lat. n. 119 einmal schräg aus dem Wellenabhang, zweimal schießt er hoch, nach der Angel schnappend; Lat. n. 241 taucht unter jedem Delphinenpaar noch ein Delphinenkopf auf. Der Fischkopf des Campo santo kann kaum das Christussymbol sein. Zu letzterem einige Literatur bei Wittig. — Zirkusrennen: G 296, 4. — Sirenen: de Rossi Roma sott. I 344 zu Taf 30, 5; III 445. G 395, 1. — Poseidon: an der Wanne von S. Maria Antiqua. Jordan: G 324, 2. 327, 3. Rotes Meer: G 309, 3.

[2]) Siegesgöttinnen: Matz-Duhn II 143. — Euhodus: Mus. Chiar. n. 179. Lucanus: Robert III 1 Taf. 14, 49. — Lupercilla: Grousset n. 6. — Ungeflügelt: G 402, 3. — Vgl. noch Cohen, Méd. imp. ^{2}VII 398, 265 Konstantin II, Vota XXX auf Schild gehalten von zwei bewegten Victorien.

[3]) Eroten. Tabula: Robert III 1 Taf. 18, 72. Gall. lapid. n. 63b. Christlich Lat. n. 126 G 385, 2; n. 136 G 383, 5; n. 152 G 320, 1; n. 154 G 316, 4. — Runder Titulus: Lat. n. 233. 234. — Clipeus oder Muschel: Vgl. Anc. marbles I Taf. 6 Kandelaberfuß, daran Eroten mit Emblemen des Ares, Helm, Schwert, Schild. Matz-Duhn, II 119. Christlich Lat. n. 104 G 365, 2. Grousset n. 2. Eroten stützen den Clipeus: Grousset n. 8. — Parapetasma: Lat. n. 150 G. 298, 3. — Schwebend Lat. M n. 72 (F 81). — Delphin reitend: Tarentinische Münzen bei Head, Hist. numorum 1887, 44 Fig. 25 und weiterhin. Giard. d. pigna n. 126. Robert II 1a. Christlich Lat. n. 11 (Ficker Taf. 1). — Girlanden: Robert III 1 Taf. 10, 35, vgl. die Eckhore III II Taf. 57, 180. Christlich Lat. n. 239. — Fackeln: Robert II 2. 3; III 1 Taf. 6. 24; Taf. 12—15. Giard. d. pigna n. 23. 28. 65. 159. 171. Christlich G 297, 1. 2. 299. 1. 395, 7. 403, 1. Wittig 134 n. 68; 136 n. 70. Grousset 6 und n. 4. 5. 44. — Schiff: Benndorf-Schöne n. 465. G 395, 10. Vgl. z. B. Mau, Pompeji 1900, 417 Fig. 246.

Aus den Katakombenmalereien sind uns die Erntebilder erinnerlich, die meist von Eroten (oder flügellosen Putten) vollzogenen Ernten, auch ein Ausdruck der christlichen Jenseitshoffnungen, vor allem das Hauptdenkmal die Crypta quadrata (Januarii): im Frühling werden Rosen gepflückt und zu Girlanden gewunden, hierbei sind auch Mädchen tätig (sonst tritt beim Rosenpflücken Psyche zu Eros); im Sommer folgt die Weizenernte, Schneiden, Binden und Forttragen der Garben, dreschen; im Herbst die Weinlese, Brechen der Trauben und Keltern; im Winter werden die Oliven von der Leiter aus gepflückt oder mit Stangen abgeschlagen, aufgelesen und in Körben fortgetragen, hier haben die Putten winterlich warme Kleidung, Ärmeltunika, Schulterkragen und Kapuze, Gamaschen und Schuhe. Auch dessen erinnern wir uns, daß die Ernten nicht immer zyklisch auftreten, sondern auch einzeln; die Malerei bevorzugte die Rosenernte und die Traubenlese nebst Kelterung. — An den Sarkophagen kommen Ernten oft vor, an heidnischen mehr einzeln, häufigst Weinlese von Satyrn oder Eroten, als Kelter dient die Wanne mit zwei Löwenmäulern zum Auslauf; dann die Olivenernte, einmal kommt auch die Ölpresse vor. In ausgeführteren Szenen fehlt auch nicht der Ochsenwagen mit Scheibenrädern, die Ernte einzubringen, beladen mit Körben voll Trauben oder Oliven, einmal auch mit Garben; die Rosenernte scheint in der Reliefskulptur nicht vorzukommen, doch mag hier an das Bruchstück vor dem Eingang zum Museo Ludovisi erinnert sein, ein durchbrochen gearbeiteter Korb voll Rosen. — Neben den genrehaften Ernteszenen aber gab es noch Personifikationen der Jahreszeiten; hier ist nicht von den Horen die Rede, sondern von Eroten, die zu vieren gereiht und mit den Attributen der Jahreszeiten ausgestattet, eine in der Sarkophagkunst beliebte Sondergruppe der Flügelknaben ausmachen. Ein antiker Name ist für sie nicht überliefert man pflegt sie als Genien der Jahreszeiten zu bezeichnen, wir nennen sie kürzer Horeneroten. Wie die Eroten an den Sarkophagen gewöhnlich, so tragen auch sie nur die Chlamys umgeknüpft, an sorgfältiger differenzierenden Exemplaren erhält der Winter eine der vorbeschriebenen ähnliche wärmere Kleidung. Die Attribute sind den Ernten der verschiedenen Jahreszeiten entnommen, doch kommt noch anderes hinzu, wie Jagdbeute, endlich noch dies oder jenes attributive Tier. Es scheint eine Folge der Jahreszeiten gegeben zu haben, in welcher der Winter den Anfang machte (auch kommt vor, daß sie von rechts nach links zu zählen oder sonst anders gruppiert sind). Die Attribute des Winters sind Enten oder ein erlegter Hase, am Lagobol oder in der gehobenen Hand getragen, wo dann wohl der Hund zu der Jagdbeute emporspringt; auch wird Schilf oder ein Zweig, ich denke ein Ölzweig, gehalten. Der Frühling trägt Blumen, der Sommer Sichel und Ähren in der Hand, oder in einem Korb, ein Böcklein kann jenen begleiten, diesen ein Stier; den Herbst bezeichnen Reben und Trauben, dazu ein bacchisches Tier, Bock, Panther.

Nur muß man beachten, daß der Handwerker das entstehende Bild nicht immer neu nach der Idee schafft, sondern das Muster wiederholt, nicht gerade schablonenhaft, doch oft gedankenlos; daher geschieht es, daß die Typen nicht immer scharf geschieden bleiben, sondern ineinanderfließen. Die Sarkophage bringen sowohl Ernten als auch Horeneroten, oder beides durcheinander, christliche aber nicht bloß einzelne Ernteszenen, sondern auch den ganzen Zyklus, nicht immer intakt. Ein Beispiel bietet der rings skulpierte Sarkophag aus dem Coemeterium Praetextati, jetzt mitten im Lateranmuseum quer aufgestellt. Die Schmalseiten, in zwei Zonen zerlegt, gäben prächtige Räume für vier Ernteszenen; aber die Skulptur hat die für den Frühling wohl geschaffen, aber

fallen lassen, dafür hat man die vier Horeneroten eingesetzt, unter denen ja auch der Frühling nicht fehlt mit seinen Rosen. Oben folgt der Sommer, drei Eroten bei der Weizenernte, links oben der Herbst, die Weinlese, links unten der Winter, vor drei Ölbäumen fährt der Ochsenwagen die in Körbe gesammelten Oliven ein. Aber das Pflücken der Oliven ist mit dem Sommer verbunden; vielleicht weil im Süden das Korn unter Fruchtbäumen reift, stehen solche hinter den Schnittern, eine Leiter ist an einen Baum gelehnt, und ein Erot steigt mit vollem Korb herunter. Das verwirrt die natürliche Folge der Jahreszeiten. — Fast schlimmer steht es mit dem ähnlich disponierten Bassussarkophag. Rechts unten nicht vier Horeneroten, sondern sechs Putten, auf welche die Attribute der Jahreszeiten verteilt sind: der erste (von rechts) führt die Schale kühlen Trunks zum Munde (so hält der Sommererot am Sarkophag aus Praetextat einen Becher); der zweite hält Zikade und Vögelchen (wie der Frühlingserot dort), er lehnt sich auf einen Pfeiler mit Kürbis darauf (desgleichen steht dort auch beim Frühlingserot); der dritte hält Traube und Seil, das in ein Gefäß (Zisterne) hängt, eine Eidechse kriecht daran (so der Herbst drüben); der vierte trägt Traube und Feigenschnur (noch ein Herbst), der fünfte Lagobol und Hasen (der Winter), den sechsten bezeichnet Ölzweig, Olivenkorb und Gans (noch ein Winter). Rechts oben drei Eroten bei der Weizenernte, links oben vier Eroten bei der Weinlese, links unten der Ochsenwagen, dazu aber die Kelter und statt Ölbäumen ein Weinstock. Die Olivenernte ist ausgefallen, von ihr geblieben sind nur zwei Ölbäume bei den Schnittern und einer beim Wintererot. Es gibt noch andere Beispiele von Weinlesen [Abb. 45. 46], von Horeneroten [Abb. 38].

Wie das Deckengewölbe der Crypta quadrata als Laube ausgemalt ist, mit den Pflanzen der Jahreszeiten berankt, Rosen, Ähren, Reben und Ölzweigen, so finden sich in der Skulptur in gleicher Art Girlanden zusammengesetzt. Den heidnischen Kindersarg aus Nepi schmückt eine schwere, von vier Putten geschleppte Girlande, den ersten Bogen bilden Frühlingsblumen, den mittleren halb Ähren halb Reben mit Trauben, den dritten Ölzweige mit Oliven. Ähnlich ein christlicher Säulensarkophag; in den Nischen steht der Gute Hirt zwischen den vier Horeneroten, dem Hirten zunächst Frühling (mit Blumenkörben und Blättergirlande) und Sommer (mit Sichel, Ährenkörben und Hund), in den äußeren Nischen Herbst (mit Fruchtzweig und zwei Fruchtkörben, Oliven statt Trauben? zur Seite steht eine Vase) und Winter (mit dem Hasen und Schilfstengel; alle vier tragen Chiton, Chlamys und Stiefel). Nun aber ist unter jedem Nischenbogen ein Ring befestigt, durch die fünf Ringe läuft eine gegliederte Girlande, über jeder Figur aus passendem Laub gebildet: Lorbeer ist's über dem Guten Hirten, Rosen über dem Frühling, Ähren über dem Sommer, Fruchtschnur über dem Herbst, über dem Winter doch wohl Ölzweige mit Früchten.

Der einzeln verwendeten Blumen- und Fruchtkörbe in den Bogenzwickeln der Säulensarkophage und an Schmalseiten gedachten wir früher. Übrigens werden auch den tafel-, schild- und vorhanghaltenden Eroten solche Körbe beigegeben.[1])

---

[1]) Erntebilder: Christl. Antike I 177. Crypta quadrata: Wilpert, Malereien Taf. 32—34. — Heidnisch: Matz-Duhn 213—218, vgl. auch 239f. (einzelne christliche sind darunter). Robert III 1 89 Lit., Taf. 18, 72 (Mädchen und Knabe mit Rosenkörben und Blättergirlanden, ein Knabe trägt zwei Körbe auf geschultertem Brett). Gall. lap. n. 56d; 162; Giard. d. pigna n. 32; Mus. Chiar. n. 180. Clarac 136, 222. Ochsenwagen: Clarac 136, 122; 162, 123. Gall. lap. n. 63c. Am Bogen des Septimius Severus Brunn-Bruckmann n. 499. Horenattribute: Rapp in Roschers Lexikon I 2735. Zu Horeneroten vgl. eb. 2737. Matz-Duhn II 297—309. Gall. lap. n. 47

Zu Jagdbildern gaben die griechischen Sagen manchen Anlaß; an den Sarkophagen der Kaiserzeit steht die Eberjagd in erster Linie, bei Adonis und bei Meleager ist sie typisch. Eberjagden haben auch christliche Sarkophage nicht verschmäht; man unterscheidet dabei die Momente des Kampfes und der Heimkehr, das erlegte Tier wird von zwei Leuten in einem Netz an einer Stange getragen oder auf einem Wagen gefahren; der Jäger pflegt zu Pferde zu sein. Seltener ist das hochalte Motiv der Hasenjagd, Hetzen mit Hunden und Treiben in ein aufgespanntes Netz, unter Bäumen. Die Jagd findet im Winter statt, die Teilnehmer tragen Schulterkragen; es wird aber kaum angehen, die Jagdszenen als Winterbilder etwa den Olivenernten gleichzusetzen.[1])

Fischer, als Staffage der Küstenlandschaft, hier anscheinend lediglich genrehaft, bringt der Sarkophag in Maria Antiqua, fast nackt sind sie mit dem aus dem Wasser gezogenen Netz beschäftigt. Ferner der Jonassarkophag des Lateran; es arbeitet immer ein Fischer in Chiton, auch wohl Mütze, mit einem Gehilfen, der höchstens ein Lendentuch um hat, der also bei der Arbeit ins Wasser geht. Am Ufer rechts hat der bärtige Fischer, den Fischkorb am Arm, die Angelschnur ausgeworfen, Fische schnappen nach dem Köder, der junge Gehilfe, erregt über den schönen Fang, eilt dem Wasser zu. Am Ufer links übergibt der Gehilfe dem Fischer den gefüllten Henkelkorb [Abb. 5. 6]. — Wenn aber der Angler in der Exomis, den Henkelkorb in der Linken, die Angelrute mit an der Schnur hängendem Fisch in der Rechten, im Endfeld eines Riefelsargs steht, so muß die Figur etwas bedeuten. An dieser Stelle kommen wohl Bilder der Verstorbenen oder Selige vor; weder das eine noch das andere dürfte hier zutreffen. Man findet hier aber auch den Guten Hirten oder andere Typen, die irgendwie die Rettung aus dem Tod in das ewige Leben aussprechen. Man denkt an einen „Menschenfischer", auch ein Sinnbild der Taufe hat man in den altchristlichen Anglern vermutet. Eine sichere Erklärung läßt sich noch nicht geben.[2])

Herbst und Winter (vgl. n. 77 vier Horen mit Putten). Giard. d. pigna n. 175. Clarac 124, 105; 146, 116 Winter, Frühling, Sommer, Herbst. Ferner Terme, Chiostro: Dionysos auf Satyr gestützt, zwischen zweimal vier Horeneroten, einer trägt eine Ziege auf dem Nacken; Ernte von vier Eroten. Conservatori, Vorplatz des Oberstocks: Winter, Frühling, Sommer, Herbst. — Neutral: Auf S. Peters Dach (als Brunnentrog): zwei Horeneroten, einer mit Enten und Korb, einer mit Hase und Hund, auf l. Arm Rosenkorb, am Boden Olivenkorb. Lat. M n. 37 (F 18): von r. nach l. Frühling, Sommer, Herbst, Winter. — Christlich: Lateran n. 30 Deckelfragment, Reste von Horeneroten und Olivenernte. Grousset n. 3 Weinlese mit Kelter; n. 14 Kornschneiden und Keltern; n. 50 Weinlese mit Kelter. G 296, 4 Lese mit Ochsenwagen, korbbeladenem Bock und Kelter. Wittig 91 n. 49 r. Weizenernte, l. Weinlese mit Kelter. In Zwickeln Weinlese Lat. n. 150 G 320, 1. — Lat. n. 184 G 364, 2 als Füllsel drei Horeneroten (Enten, Ähren u. Sichel, Hase); n. 214 zwei Horeneroten, jeder mit Hase; n. 203 Herbst mit Traube, Winter mit Wildkeule; M n. 77 (F 88) ein H. mit Sichel, einer mit Fruchtkorb; n. 128 G 359, 3. Grousset n. 45 der Verstorbene zwischen r. zwei Horeneroten, l. einem, an die Stelle des vierten ist der Gute Hirt getreten; n. 46. 47 Fragmente mit Gutem Hirt zwischen Horeneroten und Amoretten (an beiden Sarkophagen je ein H. mit Füllhorn). — Praetextat: Lat. M n. 183 A (F 181) G 302, 3. 4. — Bassus: Grousset n. 184 G 322, 3. 4 de Waal, Sark. d. Bassus 92. — Nepi: Altmann, Architektur 80 Fig. 29 (vgl. die fünfgliedrige Girlande am Priestersarg Gall lap. n. 126). Säulensarkophag Lat. n. 110 G 302, 1. — Schildhaltende Eroten usf. mit Attributen der Horeneroten Lat. n. 128 G 359, 3. Grousset n. 3. Weinlese im Zwickel Lat. n. 171 G 350, 1.

[1]) Eberjagd: Lateran n. 161 G 382, 2 (Heimkehr). Grousset n. 4 und 12. — Hasenjagd: Lat. n. 150 G 298, 3; vgl. n. 229 Kniender Knabe hält einen Hund, der einem flüchtenden Hasen nachwill. — Jagden als Winterbilder: Wittig 134 zu n. 67.

[2]) Maria Antiqua: American school Rome suppl. papers I 1905, 149 Fig. 2. Hier mag das

Besonders zahlreich vertreten sind idyllische Figuren und Szenen aus dem Hirtenleben; im Zentrum steht der Typus des Guten Hirten, wie er inmitten seiner Herde steht oder sitzt, oder wie er ein Schaf auf den Schultern trägt, auch wohl beides vereinigt. Da pflegt die christliche Archäologie die nun schon reichlich alte Streitfrage unnütz aufzubauschen, ob der Gute Hirt Schöpfung der „antiken" oder der „christlichen" Kunst sei. Die Bedeutung dieser Frage sinkt auf ein ganz bescheidenes Maaß herab, sobald man sie richtig formuliert, das will sagen, sobald man die falsche Gegensetzung „antik" und „christlich" fallen läßt und sich entschließt, auch die altchristliche Kunst als Antike anzuerkennen. Das Künstlerische an der Kunst liegt auf einem anderen Felde, als dem religiösen. Der antike Künstler, einerlei welchem Kultus er sich anschloß, war künstlerisch imstande, heute einen Zeus, morgen einen Serapis, eine Isis, einen Attis, einen Mithras, oder, wenn er den Auftrag erhielt, auch einen Christus zu gestalten. War er aber selbst Attis- oder Mithrasgläubiger geworden, so blieb er doch immer derselbe antike Künstler; ebenso wenn er sich tauchen ließ oder als Kind christlicher Eltern auf die Welt kam, es stand ihm — der Satz muß immer wieder eingeprägt werden, bis er einmal durchdringt — doch keine andere Kunst zu Gebote als die einzige die es gab, die antike. Gewiß, die Idee des Guten Hirten stammt aus den Evangelien; aber sobald es sich darum handelte, sie in künstlerische Form umzusetzen, so trat nicht der Christ, sondern der Künstler in Funktion, der antike. Gewiß hatte er, Heide oder Christ, falls er auf dem Lande spazieren ging, oder auch in der Stadt auf dem Viehmarkt, Gelegenheit genug, Schafhirten zu sehen, in allen möglichen Typen; aber dann sah er die Natur mit den Augen des antiken Künstlers an. Jedoch sollte es eine Binsenwahrheit sein, daß der Künstler mindestens ebensoviel aus der schon vorhandenen Kunstformenwelt lernt als unmittelbar aus der Natur; und das idyllische Genre war in der klassischen und besonders der hellenistischen Kunst, in Malerei und Plastik, so ausgebaut, daß in der Kaiserzeit wohl jede in Auftrag gegebene Gestalt schon irgendwie vorgeschaffen war oder im weiteren Ausbau des Vorhandenen leicht hingeworfen werden konnte. De Rossi lehnte nur die nackten kriophoren Götter als Vorbilder ab, keineswegs die zu Markt oder zum Opfer Schafe bringenden Landleute der vorchristlichen Kunst.

Vor Jahren bemerkte Heinrici richtig, das vierte Evangelium habe die altchristliche Kunst besonders maßgebend befruchtet. Es lag daran, daß erst dies jüngste Evangelium (es bezeichnet sich 17, 20 selbst als nachapostolisch, und das will viel heißen) so recht aus dem Kirchenglauben herausgewachsen ist, wenn es nicht umgekehrt in gewissem Sinne ihn erst schuf. Seine Idee nun des Guten Hirten nimmt in ihm eine geradezu zentrale Stellung ein; außer ihrer sehr diesseitigen kirchenpolitischen Tendenz (auf Einheit der Herde) spricht sie die kirchliche Jenseitstheologie in einem

---

Sarkophagfragment von S. Valentin erwähnt sein, mit dem auf einem Fels am Meer sitzenden Angler, der den eben gezogenen Fisch in der Hand hält; im Wasser fährt ein Schiff mit kahlstirnigem Steuermann und einem Matrosen; beim Stenermann steht PAVLVS, am Schiffsrumpf THECLA. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder 72 meint, ein strenger, der Symbolik abgeneigter Kritiker könnte das Relief für ein maritimes Genrestück erklären, dem später der Meißel eines Christen durch die beiden Inschriften eine tiefere Deutung zu geben versuchte. Veröffentlicht ist es von Marucchi, Bull. com. 1897, 35 Taf. 2. Bull. crist. 1897, 103 Taf. 4. — Lat. n. 119: G 307, 1. — Lat. n. 156 und 158: G 307, 3. 395, 4. Zur Erklärung vgl. Band I 236. — Der wunderbare Fischzug: Torres (G 395, 5).

poetischen Bilde aus, das seine Wirkung auf so sentimentale Gemüter wie die Leute der Kaiserzeit es insgemein waren, nie verfehlt hat (vgl. Band I 241). Also, die Idee des „Guten Hirten" war von Anfang an jenseitig, wie der ganze Kirchenglaube jenseitig gerichtet war, vollends im Umkreis der Gräberwelt. Daher darf es nicht wundernehmen, wenn der Hirt aus der Parabel Luk. 15, der das verirrte Schaf aufsucht und auf seinen Schultern zurückträgt, wenigstens in der Kunst von Anfang an nicht als Ausdruck einer moralischen, sondern der sepulkralen, d. h. der Jenseitsidee erscheint.

Der Denkmälerbefund scheint zu ergeben, daß in der Sarkophagskulptur der Gute Hirt früher zu beobachten sei, als das Einströmen der idyllischen Genreszenen; denn er erscheint bereits am Sarkophag von der Via Salaria, dessen Enden je ein großes Schaf sinnvoll schmückt, die Genreszenen aber erst am Jonassarkophag Lat. n. 119, dem Sarkophag in Maria Antiqua und anderen Stücken des dritten Jahrhunderts. Letztere wären dann durch die vorherige Einsetzung des Guten Hirten gleichsam legitimiert. Doch möchte es geraten sein, nicht vorschnell abzuurteilen, da neue Funde das Verhältnis verschieben könnten; auch verrät die Hütte hinter jedem der zwei großen Endschafe am Sarkophag von Via Salaria, daß sie aus den Genreszenen erst abgeleitet sind, diese also zur Voraussetzung haben.

Im ersten Bande besprachen wir, was in den Katakombenmalereien von idyllischen Szenen (es war nicht viel) und was von Guten Hirten dort vorkommt. Da nach der jetzt geltenden Katakombenchronologie der Gute Hirt dort früher auftritt als in den Skulpturen, so liegt die Folgerung in der Tat nahe, daß die Malerei der Skulptur den Typus fertig komponiert an die Hand gegeben habe. Ein solches Vorarbeiten der Typen durch die Malerei wurde in der klassischen Kunst längst bemerkt; die Entdeckungen in der Natur z. B., welche die polygnotische Malerei machte, gingen alle in die Skulptur über, auch ihr großer Stil hat sie entwickelt; den pathetischen Stil hat wesentlich die Malerei von Parrhasios und Timanthes bis Aristides geschaffen, vorgearbeitet für die nachfolgende Plastik. Auf der andern Seite darf man aber nicht übersehen, daß der Mann, der die ersten Guten Hirten meißelte, eben Bildhauer war, daß er bildhauerisch sah und arbeitete, daß er die Welt der plastischen Hirtentypen kannte und vielleicht auch sein Teil daran selbst gearbeitet hatte.

Wenn nun ein Kunsthistoriker im Typus des Guten Hirten eine Schöpfung des hellenistischen Ostens zu erkennen vorschlägt, so hätte ich gegen die Hypothese soweit nichts einzuwenden, als etwa, daß in der Reichshauptstadt Rom (ich erinnere daran, daß ich eine spezifisch römische Kunst noch nicht als nachgewiesen anerkenne) eine Menge wurzelechter Griechen dieselbe hellenistische Kunst pflegte wie der Osten. Deren lokale Differenzierungen stilkritisch zu unterscheiden ist wenigstens die Archäologie noch nicht gereift genug.[1])

Die Reste pastoraler Darstellungen aus der klassisch griechischen und hellenistisch-römischen Kunst sind noch nicht gesammelt. Nur als Beispiel hebe ich ein Relief hervor, das eine Ziegenherde auf felsigem mit Sträuchern bestandenen Gelände schildert; der Hirt hat ein Fell um und steht mit seinem Krummstab unter einem Baum, dabei der Hund. Zu beachten ist, daß auch an heidnischen Sarkophagen solche

[1]) Hirtenszenen und Guter Hirt in der Malerei: Christl. Ant. I 174. 240. Zur Literatur trage ich nach: Clausnitzer, Die Hirtenbilder in der altchristlichen Kunst, Erlanger Dissertation, 1904. Wittig 31, 5. — de Rossi, Bull. crist. 1887, 144 f. — Gute Hirt ostgriechisch: Strzygowski, Orient oder Rom 59; Alexandrin. Weltchronik (Wiener Denkschr. LI) 156.

Szenen vorkommen, als Staffage bei Endymion. An einem Sarkophagdeckel sieht man zwei sich stoßende Ziegenböcke, ferner Rinder, teils grasend teils wiederkäuend, am Ende einen bärtigen Hirten, gegenüber einen gelagerten jungen Satyr. — An einem Sarkophagfragment aus den Katakomben im Lateran finden sich bei einer Rinderherde ein paar Pferde, anderweit sieht man an christlichen Stücken wohl einen Hirten, der Ziegen und Schafe weidet, oder Kühe, Ziegen und Schafe, oder einen, der eine Ziege melkt; in einem abgestuften und mit Sträuchern bestandenen Terrain grasen, ruhen, springen Schafe und Ziegen, zwei Schafböcke stoßen sich, vor einem Stall wird eine Ziege gemolken, daran schließen sich andere Szenen des Landlebens.[1])

In der Regel aber handelt es sich bei den christlichen Sarkophagen um Schafe. Wenn das idyllische Genre zwar in ziemlich breiter Masse in der christlichen Kunst fortfließt, so hat doch, in der Skulptur wie in der Malerei, eine Auslese stattgefunden. — Besondere Aufmerksamkeit erheischt der Hirt. Erwähnt mag sein, daß vereinzelt sich einmal ein Bauer zeigt, bärtig und kahl, den Sack über den Rücken, die Hand auf den Stabknauf gelegt und das Kinn darauf gestützt, in der Rechten zwei Tauben. Die Hirten, bald bartlos, bald bärtig, tragen als Regel die Exomis, darüber die Tasche, später auch einen Schulterkragen; die Beine sind nackt oder mit über die Knöchel gehenden Schuhen und den umschnürten, wohl ledernen Beinschienen bekleidet, wie sie ähnlich noch heute in Italien zu sehen sind, übrigens die Vorläufer der tiroler und oberbayerischen Wadenstrümpfe; in der Hand führen sie Stab oder Krummstab, nach Umständen die Syrinx. Der Hirt sitzt wohl unter einem Baum oder unter einer Art tragbarem Schirm aus zusammengebundenem Langstroh oder Canna, auf dessen überneigender Spitze bisweilen ein Vogel steht. Der Hirt entläßt die Schafe aus dem Stall oder er sitzt melkend vor dem Stall. Er steht bei ein paar runden Hütten (Tugurien). — Es kommen sitzende und stehende Hirtenfiguren vor. Ein Hirt sitzt auf einem Stein und kost seinen Hund; meist aber sitzt er auf einem umgestürzten Korb und melkt ein Schaf, auch wohl eine Ziege, einen Melkeimer neben sich, ein zweites Schaf steht dabei, ein anderer Hirt schaut zu oder hält das zu melkende Tier. Auf dem Felsgelände sitzt ein Berggott, einen Ast in der Hand. Es fehlt nicht ganz an ruhenden Hirten, im Schema des Jonas, und an schlafenden. — Stehende Hirten haben gern in altklassischer Schematik den Stab unter die Achsel gestützt, die Füße gekreuzt; oder sie stützen den Kopf auf die Hand, den Ellbogen auf die andere, dem Stabknauf aufgelegte Hand, oder den Arm auf einen Stamm, den Kopf in die Hand. Ein Hirt trägt an einem Tragholz Milchgefäße. Einer blickt einem aufschauenden Schaf freundlich ins Auge, ein anderer kost ein Schaf. Einer trägt ein Schaf in einem um den Nacken geknüpften Tuch [Abb. 5. 12. 16].[2])

---

[1]) Relief: Clarac 144, 387. Sarkophag: Robert III 1 Taf. 12 ff. Deckel: Anc. marbles X pl. 40, 1. — Lateran n. 240. Grousset n. 54. 55. 59. Lat. n. 150 G 298, 3.

[2]) Bauer: Grousset n. 23. Tasche: Lat. n. 128 G 359, 3. Schulterkragen: Lat. n. 177 G 304, 4. Beinschienen: Lat. n. 128 G 359, 3. — Schirm (nicht Ährenbündel) heidnisch: Mus. Chiaram. Taf. 42, 127. 45, 180; christlich: Lat. n. 139. 143. Grousset n. 57. 59. de Rossi, Roma sott. II Taf. 22 = Grousset n. 65 G 347, 1. — Stall: Lat. n. 119 G 307, 1. Grousset n. 54. Hütten: Lat. n. 118 G 401, 10. — Hirt kost Hund: Lat. n. 141. 215 G 394, 5. — Melken, heidnisch am Endymionsarkophag Robert III 1 Taf. 15; neutral an einem Sarg Conservatori, Treppenabsatz (unter Clipeus); Christlich: Lat. n. 63. 66. 108 G 359, 2. Lat. n. 209. 228 G 363, 2. Grousset n. 5. 66. 68. — Berggott (nicht ruhender Hirt), wohl heidnisch: Grousset n. 62. Wittig n. 15. — Ruhender Hirt: Grousset n. 60 G 394, 6; schlafender: Grousset n. 61. — Stab unter Achsel: Lat.

Der Gute Hirt (ὁ ποιμὴν ὁ καλός) ist, wie wir wissen, der johanneische Hirt mit seiner Herde. Mit diesem Bilde nun wurde das andere aus der Parabel des Lukasevangeliums verschlungen, der Hirt, der das Schaf auf den Schultern trägt, dem erst nach dieser Verschmelzung im Sinne der Jenseitstheologie der Name Guter Hirt zukommt. So entstand der Haupttypus: ein Hirt, umgeben von meist zwei bisweilen zu ihm aufblickenden Schafen, trägt ein Schaf auf dem Nacken. Die Begleitschafe sind nicht bloße Staffage, sondern sie vertreten die Herde, machen den Hirten eigentlich erst zum johanneischen Guten Hirten. Die zwei Bäume, zwischen denen er zu stehen pflegt, stammen typologisch aus den idyllischen Genreszenen, deuten aber hier das himmlische Paradies an. Der Hirt, anfangs unbärtig mit kurzem Haar, dann gelockt, endlich bärtig, durchläuft hierin die drei gelegentlich der Malerei uns bekannt gewordenen Entwicklungsstufen des Christustypus. Er trägt zuerst die Exomis, später den geschlossenen Chiton, auch mit langen Ärmeln, darüber wohl auch den Schulterkragen, ganz spät einmal ein Fell; Schuhe, und seit dem dritten Jahrhundert Wadenstrümpfe, auch dies wie die anderen Hirten, ebenso die Tasche, den Stab oder das Pedum, die Syrinx, soweit das vorkommt. — Kälber, Schafe, Ziegen, auch kleine Kinder, sieht man in der Antike hundertfach auf dem Nacken getragen, die Gutehirtliteratur hat viel Material dafür zusammengetragen. In diesem bunten Kreise entstand auch unser Typus, einerlei welchem Gott sein erster Schöpfer opferte. Dabei ist das Ergebnis der Statistik unerheblich; wenn er öfter christlich verwendet vorkommt als heidnisch, so liegt das nur daran, daß die Christen ihn zu einem sepulkralen Symbol wählten. — Abgesehen von der Haar- und Kleidertracht wandelt sich auch seine Gebärde. Anfangs hielt jede Hand ein paar Pfoten des getragenen Tiers, später nahm er alle vier Pfoten in eine Hand, wodurch die andere frei wurde, um einen Stab oder den Krummstab zu halten, oder eine Vase, die ohne Zweifel einen Trank der Unsterblichkeit enthält, sei er nun als Milch oder als Wein zu denken; einmal kost die Hand ein zu ihm aufblickendes Schaf. Eine sonderbare Vermischung zweier Typen, die uns schon in der Malerei begegnete, ist es, wenn der das Schaf tragende Hirt die Beine kreuzt, ohne doch auf den Stab gestützt zu sein. An einem Sarkophag zu Tolentino, aus dem vierten Jahrhundert, steht der Gute Hirt zwischen Ölbaum und Weinstock.[1])

In der Regel ist der Gute Hirt zentral angeordnet, seiner Bedeutung entsprechend. Wenn aber der Clipeus mit den Büsten der Verstorbenen in der Mitte der Sarkophagfront sich behauptete, oder wenn diese in ganzer Figur dort abgebildet wurden, oder sonst eine andere Darstellung den Raum einnahm, so trat der Gute Hirt in eines der

---

n. 29. Kopf auf Hand auf Stab: Lat. n. 66. Wittig n. 11. Arm auf Stamm: Lat. M n. 77 (F n. 88). Tragholz: Lat. n. 29. Blickt Schaf an: Lat. n. 123, 4. Kost Schaf: Lat. n. 177 G 304, 4. Schaf in Tuch: Grousset n. 30 G 399, 10.

[1]) Guter Hirt, hält die Pfoten des getragenen Schafs in zwei Händen: Sarkophag von Via Salaria, Lat. M n. 181, Kopf ergänzt, richtig mit kurzem Haar, er trägt Exomis und Schuhe. Paris, Clarac 122, 772 G 295, 2 (sog. Aristäus). Pisa G 295, 1. Salerno G 297, 3. Lat. n. 224 G 301, 1. Lat. 118 G 401, 10. Campo santo, Wittig n. 2. 3. 4. 6. Mit Schulterkragen: Stele der Tullia, Armellini, Bull. crist. 1895, 11 Taf. 1, 1. — Bärtig: Lat. n. 109. Schulterkragen: G 296, 4. 372, 1 (Frauen mit Mamäafrisur). In Fell: G 298, 1. Füße gekreuzt: Pisa G 297, 1. Tolentino G 303, 1. — Eine Hand hält vier Pfoten, die andere Krummstab: Wittig n. 8. Lat. n. 110 G 302, 1. Lat. M n. 183 A (F n. 181); Vase: Lat. n. 9. 144. 163. Grousset n. 46. 49 G 357, 4; Hand kost Schaf: Grousset n. 40. Ein paarmal ist der Hirt zwar in Vorderansicht, aber linkshin eilend gezeichnet: G 296, 3. 299, 1.

Endfelder; als Gegenstück erhielt er dann etwa eine Adorantin, in einem der verschiedenen Typen, oder einen zweiten Guten Hirten, der dann bärtig zu sein pflegt, oder einen Hirten, der sich auf Stab oder Pedum stützte. Es kommt aber auch vor, daß solch ein Hirt einer Adorantin gegenübergestellt wird. Man darf in dergleichen Fällen fragen, wie diese aufgestützten Hirten zu verstehen seien, ob als bloße idyllische Genrefiguren, oder ob auch sie als Bilder des Christus. Da bleibt eine gewisse Dunkelheit. Es ist aber sicher, daß in der Skulptur wie in der Malerei als Bild des Christus außer dem schaftragenden Hirten auch der schlichte Hirt mit der Herde, also genau der johanneische Gute Hirt, vorkommt. Das ist z. B. der Fall an der Rückseite des pariser Sarkophags (mit dem bärtigen Christus auf dem Berg an der Frontseite), aus dem vierten Jahrhundert. Noch später ist der Sarkophag in Osimo mit dem aufgestützten Hirten inmitten der Herde zwischen zwei aus Vasen aufsprießenden stilisierten Rebstöcken.[1])

Gute Hirten des ersten Typ: unsere Abb. 2. 4. 7. 8. 9. 11. 12, des zweiten: Abb. 6. 36. 45.

Guter Hirt in Chiton und Schulterkragen, die Pfoten mit zwei Händen haltend, zwischen zwei aufblickenden Schafen, an der Stele der Tullia (*Τολλία Ἀσκληπιακή*).[2])

Die zwei Typen des ein Schaf tragenden Guten Hirten sind auch in statuarischer Ausführung erhalten; die Exemplare sind höchstens meterhohe Statuetten.

Der Hirt, in Exomis mit umgehängter Tasche, hält die Pfoten des Tieres mit beiden Händen und wendet den Kopf dem des Tieres zu. Dieser Typus ist vertreten in dem berühmten Exemplar Lateran n. 103, zugleich der frühesten und schönsten aller dieser Statuetten. Ergänzt sind Arme und Beine, diese mit dem untersten Teil des Chitons und dem Baumstamm, einiges am Gesicht des Hirten, Hals und Kopf des Tieres [unser Titelbild]. Der Kopf des Hirten, jugendlich mit langen Locken, ist kein anderer als der zweite Christustyp, der in der Katakombenmalerei im dritten Jahrhundert auftritt, an den Sarkophagen aber zuerst am Exemplar Feoli-Rondanini [Abb. 9] — und zwar in Gestalt unseres, indessen abgesehen vom Kopf im Spiegelbild wiedergegebenen Guten Hirten; die Frauenfiguren des Sarkophags tragen die Frisur der Mamäa (gest. 235). Damit wird bewiesen, daß die Schöpfung des Typus spätestens den ersten Jahrzehnten des dritten Jahrhunderts gehört; die Entstehungszeit des lateranischen Exemplars bleibt zu bestimmen, wird aber kaum viel später fallen (de Rossi setzte sie in dieselbe Zeit, Weis-Liebersdorf ins zweite Jahrhundert). Der zweite Christustyp erinnerte die Erklärer an Apollon, wiederum an Dionysos, an die Dioskuren, der Kopf unseres Guten Hirten gemahnte sie an die Eroten der Sarkophage, an den Eubuleus, an Mithras und Orpheus, an Antinoos; zu letzterem setzt ihn die auf die Formgebung des fünften vorchristlichen Jahrhunderts zurückgreifende Schädeltiefe und das die Stirn bedeckende Haar in Beziehung, das in der vorperikleischen Zeit Mode war. Aber wenn solche Beziehungen, ein wenig zu jedem der genannten heidnischen Köpfe, auch tatsächlich vorhanden sind, so braucht man nicht den Christuskopf entweder vom Apollon oder vom Dionysos usf. abzuleiten (man kann es nun erst recht

[1]) Guter Hirt zentral: Sarkophag von Via Salaria; öfter bei Garr. Taf. 295 ff. — Als Gegenstück Adorantin: Lat. n. 150 G 298, 3. Grousset n. 14 G 360, 2. 296, 1. 370, 4. Zwei Gute Hirten: Lat. n. 144. 163; drei: G 302, 2. Guter Hirt und Hirt: Lat. n. 66. 128. Hirt und Adorantin: G 296, 2. Paris: G 324, 4. Osimo: G 300, 2.

[2]) Tullia: Bull. crist. 1895, 11.

nicht); sondern alle jene Köpfe, und noch einige andere mehr (z. B. die Jünglinge im glühenden Ofen, die Magier bei der Huldigung und sonst), sind Spielarten des Typus „Jugendlicher Lockenkopf", und in diesem Kreise antiker Köpfe ist auch der Christus- und Hirtenkopf entstanden. Haben wir erst einmal eine systematische Typik der griechischen Kunst, dann werden wir in derartigen Fällen, die jetzt so viel unnütze Debatten hervorrufen, auf die richtig gestellte Frage sofort die richtige Antwort bereit finden. — Der Ausdruck des zu dem Tiere freundlich aufblickenden Hirten verlangt zwei Worte. Der Hals des Tieres wird ursprünglich mehr senkrecht in die Höhe gegangen, sein Kopf dem Gesicht des Hirten näher gekommen sein, so etwa wie an den Sarkophagen von der Via Salaria, von Maria Antiqua und an dem im Palazzo Rondanini [Abb. 2. 4. 9]; dann entsteht eine geschlossenere Silhouette und der Kopf des Hirten dominiert. Der Gute Hirte war nicht die erste Darstellung freundlichen Verkehrs zwischen Mensch und Tier. In Wahrheit aber legte die altchristliche Kunst nicht den Hauptnachdruck auf psychischen Ausdruck der Gesichtszüge, und wo dergleichen zutage tritt, da ist's nur ein Beleg mehr für den Reichtum der Antike an mannigfach abgestufter Gemütsstimmung. Wer das ja nicht gerade christliche Bedürfnis fühlt, sich in seinem christlichen Selbstgefühl zu wiegen, der mag den guten Hirten dem annähernd gleichzeitig geschaffenen bösen Caracalla gegenüber stellen; nur vergesse er nicht, daß es allezeit auch freundliche Heiden und böse Christen gegeben hat, daß aber im zeitlichen Rahmen des Altertums die künstlerische Darstellung der Freundlichkeit wie der Bosheit immer derselben Antike verdankt wird.[1])

Alle übrigen Statuetten des Guten Hirten geben einen zweiten Typus wieder und fallen in spätere Zeit, in das vierte Jahrhundert. Auf einer Zwischenstufe steht das vor Porta San Paolo (Ostiensis) gefundene Exemplar; auch an ihm sind die frei abstehenden Armstücke und die Beine abgebrochen. Das Gesicht des Hirten ist noch dem Tier zugewendet, obwohl dies sich nicht zu ihm umdreht, sondern den Kopf geradeaus hängen läßt. Kopf und Gesicht des Hirten sind nicht so edel gebaut, wie es vorhin der Fall war; der Schwerpunkt ist tiefer gelegt, das feine Oval aufgegeben. Der Hirt trägt einen weitärmeligen Chiton, die Tasche hat er auf den Rücken geschoben. Die Rechte faßt alle vier Pfoten, die Linke hielt wohl das Pedum. Was bei der vorgeschlagenen Korrektur von Lat. n. 103 möglich erscheint, daß nämlich die Figur zur Aufstellung in einer Nische bestimmt war, das gewinnt hier an Wahrscheinlichkeit durch die halbkreisförmige Silhouette des Tiers. Doch darf man nicht außer acht lassen, daß auch die Rückseiten ausgearbeitet sind, so daß eine freie Aufstellung so weit denkbar bleibt; immerhin möchte ich lieber an Aufstellung vor festem Hintergrund denken, da die Figuren, entschieden auf Frontansicht berechnet, geradezu als Reliefs wirken.[2])

[1]) Lateran n. 103: de Rossi, Bull. crist. 1887 (ersch. 1889) 139 Taf. 12. Abbildung ohne die Ergänzungen bei Garr. Storia VI Taf. 425, 5. — Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder 15. — Zweiter Christustyp Wilpert, Malereien 107. Unser Band I 281. — Sarkophag Rondanini: Garr. V Taf. 370, 4. Die Augenpartie des lesenden Mannes hat eine sonderbare Verwandtschaft mit Caracalla (m. Weltgesch. ²440 Abb.). — Das Hirtenfigürchen mit dem Hund, im Kircherianum zu Rom, bedarf erst noch der genaueren Untersuchung; einstweilen vgl. de Rossi, Bull. crist. 1887, 140. — Bärtig ist der Gute Hirt aus San Clemente: Roller, Catacombes 264 Taf. 40, 5. Vgl. de Waal, Röm. Quart. 1890, 101, 2. — Endlich die Herme Bull. crist. 1895, 13 Taf. 1, 2.

[2]) Guter Hirt, zweiter Typ: de Rossi, Bull. com. 1889, 131 Taf. 5; ders. Bull. crist. 1887

Die nun folgenden Statuetten fallen frühestens in die Zeit Konstantins. Sie sind Pfeilerfiguren mit einem der Rückseite angearbeiteten Pilaster; ob sie in marmorne Schranken eingeordnet, oder wie sie sonst verwendet waren, steht dahin. — De Rossi und andere neigen der Ansicht zu, daß der zweite Typus auch derjenige der konstantinischen Brunnenfiguren gewesen sei, von denen Eusebius berichtet. Auf den Plätzen Konstantinopels habe der Kaiser goldplattierte Bronzestatuen als Brunnenfiguren errichtet, in den Typen des Daniel zwischen den zwei Löwen und des Guten Hirten. Beide Gruppen würden untereinander gleichartiger sein, wenn der Gute Hirte, wie in den Malereien und Reliefs meistens, zwischen zwei Schafen stände. Da fast alle Exemplare ihre unteren Teile verloren haben, so ist es denkbar, daß bei ihnen dem Hirten zwei Schafe zur Seite standen; das Exemplar, welches unsere Abb. 36 wiedergibt, weist auf der erhaltenen Fußplatte in der Tat die Spalthufe des Tieres zur Rechten des Hirten auf. Dabei bliebe noch unentschieden, ob die Brunnenfiguren frei oder in Nischen aufgestellt waren. — Konstantinopel, Tschinili Kiosk. Auch ein Zwitter, wie das vorige Stück, aber in anderer Weise; der Unterschied besteht darin, daß der Kopf des Tieres sich wieder zum Gesicht des Hirten zurückwendet, dessen Gesicht dagegen fast genau frontal gegeben ist. — Athen, Ethnikon Mouseion. Bis zu den Knien erhalten, linker Arm und Gesicht ab. — Sparta, Museum. Bis zum Gürtel erhalten, linker Arm ab, Gesicht verscheuert. — Rom, Lateran n. 105. Nach de Rossi unergänzt, nach Theodor Wiegand bei Strzygowski ist der linke Arm aus mehreren Stücken zusammengesetzt und neu. Das vollständigste Exemplar des Typus. — Sevilla, des Herzogs von Medinaceli, Casa di Pilatos. Im übrigen vom zweiten Typus, aber anscheinend bärtig.[1])

In den Malereien der Katakomben sahen wir den Guten Hirten einigemal durch Orpheus vertreten, also den Christus im Typus des thrakischen Sängers dargestellt, wie er durch die Zaubergewalt seiner Lieder sogar die Tiere zwingt. Daß hier wirklich der Christus als der wahre Orpheus geschildert ist, wurde durch die Mehrzahl der christlichen Bilder bestätigt, die ihn nicht von dem sonst typischen Kreis allerlei Getiers umgeben zeigt, sondern bloß von den zwei Schafen, welche die Begleitung des Guten Hirten zu bilden pflegen. An einigen Sarkophagen nun begegnet Orpheus von neuem; einer, mit der Inschrift FYRMI DULCIS ANIMA SANCT, befindet sich im Lateran, der andere in Porto Torres auf Sardinien; beide sind geriefelt, am zweiten die Riefeln ganz entartet. Sie zeigen im Mittelfeld den Sänger Orpheus, in der bewegteren Haltung wie die späteren Malereien ihn geben (die mit dem Kreis von mancherlei Tieren), den linken Fuß auf eine Felsstufe gestellt, den Kopf halb links gewandt, umgeben aber nur von einem Schaf rechts und einer flügelschlagenden Taube auf einem Baum links. Am Exemplar von Porto Torres hat sich ein zweiter Vogel auf den Steg

erschienen 1889) 136 Taf. 11, die Rückseite S. 138 Abb. Venturi, Storia dell' arte italiana I 25 Fig. 22. — Zu Frontansicht und Verhältnis zwischen Relief und Statue vgl. v. Sybel. Kunstchronik 1889, 33; Weltgesch. ²268. Vgl. Wölfflin, Zeitschr. f. bild. Kunst 1896, 224. L. Volkmann, Grenzen d. Künste 1903, 78.

[1]) Brunnenfiguren: Euseb. Vita Const. III 49. Vgl. noch de Waal, Röm. Quartalsch. 1890, 103. — Konstantinopel: de Rossi, Bull. crist. 1887, 140, 5. Strzygowski, Röm. Quart. 1890, 99. Kraus Gesch. I 589 Fig. 363. — Athen: de Rossi a. O. 141, 2. Garr. VI Taf. 428, 7. Strzygowski, a. O. 1890, 91 Taf. 4, 1. — Sparta: Ath. Mitteil. 1877, 358 n. 132. Dressel, Bull. crist. 1879, 34. Strzygowski, a. O. 98 Taf. 4, 2. — Rom: de Rossi, a. O. 139. Strzygowski, a. O. 99 Taf. 5. — Sevilla: Hübner, Ant. Bildw. in Madrid n. 879, 13. de Rossi, a. O. 141.

der Kithara gesetzt; am lateranischen Exemplar ist die betreffende Stelle des Reliefs ausgebrochen.[1])

Der Marmor in Athen, aus Ägina, der auf einem vorn mit Tieren verzierten profilierten Sockel vor einem oben hervorschauenden Palmstamm den sitzenden Orpheus zeigt, umgeben von vielen Tieren, ein spätantikes Werk in unterarbeitetem flächigem Relief, ist als Bildwerk heidnisch. Ob Christen es für ihre Zwecke verwendet haben, natürlich dann unter Umdeutung auf den „wahren Orpheus", kann man dem athenischen Marmor nicht ansehen, wohl aber der übrigens fragmentierten und in einigen Teilen abweichenden konstantinopeler Replik, an deren Sockel Paul Arndt ein nachträglich eingeritztes Kreuz bemerkte.[2])

Alttestamentliche Typen.

Der Begriff Christliche Antike scheint den Theologen unsympathisch zu sein; so hält selbst Viktor Schultze an dem spezifischen, nicht antiken, Charakter des Christentums fest. Ich gehe natürlich nicht so weit, dem Christentum sein Spezifisches, dem Heidentum gegenüber, abzustreiten. Aber ich denke, Sokrates bedeutete eine viel radikalere Revolution als Jesus (ebendeshalb mißlang jene, gelang diese; wenn jene gelang, so war für diese kein Raum mehr); und es gibt gelehrte und geistreiche Bücher, welche bei Definition des Griechentums originale Köpfe wie Sokrates außer Ansatz lassen. Doch die Philologie insgemein stellt den Sokrates als antike Größe in Rechnung. Und so werden auch die Theologen dahin kommen, das Christentum einschließlich seines Spezifischen als antike Größe anzuerkennen. Wenn Schultze sich auf Harnack beruft, so müßte ich, falls Schultze ihn richtig aufgefaßt hätte, Adolf Harnacks Forschung in Ehren, den Theologen Harnack als Zeugen in dieser Sache ablehnen. Der Philologe sieht die Dinge wohl anders, er sieht sie im Lichte der antiken Religionsgeschichte. Da die Religion der Griechen ihre letzte Entwicklungsphase, die christliche, noch im zeitlichen Rahmen des Altertums erlebte und da die christlich griechische Religion innerlich und äußerlich sich als antike Religion, antiken Kultus bewährt, so kann der Philologe nicht anders, als im Christentum das Schlußkapitel der antiken Religionsgeschichte sehen.[3])

Die Bedeutung des Begriffs Christliche Antike muß, gegenüber den widerstrebenden Theologen, auch für das engere Gebiet der Kunst aufrecht erhalten werden. Schultze bemerkt zu unserem ersten Bande, daß bei den „Erlösungstypen" die Anknüpfungsversuche an antike (will sagen heidnische) Parallelen sehr zurücktreten. Im Vergleich zu dem bei den „Übernommenen Emblemen" Gegebenen treten sie in der Tat zurück; aber nicht, weil sie nichts eintrügen, sondern weil es sich da eben nicht mehr um Übernommenes handelt, sondern um Neugeschaffenes. Gerade unsere Formel „Christliche Antike" befreit die Forschung von dem Suchen nach Beweisen der Abhängigkeit

---

[1]) Orpheus: Lat. n. 156 G 307, 3. Porto Torres G 307, 4. — Malereien: Band I 245. Spätere: Wilpert Taf. 55 (Christl. Antike I 155 Abb.). 229. — Mehr bei Ficker zu Lat. n. 156.

[2]) Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1890, 104 Taf. 6. Institutsphot. N. M. 64.

[3]) In Wahrheit habe ich von Harnacks Geschichtsauffassung eine bessere Meinung als Schultze, vgl. Band I 17, 1 die Zitate aus Harnack wie „Die Kirche — der zusammenfassende Abschluß der bisherigen Religionsgeschichte".

(der christlichen von der heidnischen Kunst) und erlaubt ihr, originale Schöpfung bei der christlichen unbefangen anzuerkennen wie bei der heidnischen. Im Künstlerischen blieb die Kunst immer dieselbe Antike, nach Maßgabe der ihr in der Kaiserzeit noch inne wohnenden Kräfte gleich bereit, alle an sie herantretenden Aufgaben zu lösen, mochte es sich um den Kult des Juppiter, des Mithras oder des Christus handeln (Band I 181). Wenn ich aber (was Schultze seinerseits zu sehr zurücktreten läßt) fast zu jedem alttestamentlichen Bild tatsächlich doch Parallelen aus der heidnischen Mythologie und Kunst beibrachte, so geschah es nicht in dem Sinne jener Abhängigkeitstheorie, sondern der archäologischen Typologie. Die christlichen Typen stehen in der Kette der typengeschichtlichen Entwicklung; es ist nötig, ihre typengeschichtliche Filiation ebenso zu ermitteln, wie es in der Archäologie sonst geschieht, beim phidiasischen Zeus oder bei der praxitelischen Aphrodite. Wie der Zeus und die Aphrodite durch ihre Einordnung in die typengeschichtliche Kausalität nichts an ihrem Wert als originale Schöpfungen verlieren, so nimmt die typologische Behandlung den christlichen Kunsterzeugnissen nichts von dem Originalwert, den sie etwa besitzen (Band I 10). Und wenn ich zum David mit der Schleuder, zum Tobias mit dem Fisch, zu den neutestamentlichen Totenerweckungen und Heilungsszenen typologische Winke zu geben verzichtete, so geschah dies, weil es den Archäologen gegenüber nicht nötig war. Denn diese Art Szenen bedürfen für den Archäologen keiner eingehenden Untersuchung, sie stellen sich ihm ohne weiteres zu den Malereien in den Kolumbarien und zu den Kleinbildern in den stadtrömischen und pompejanischen Wanddekorationen, den Gerichts-, Handwerks-, Fischer-, Hirten- und Wirtshausszenen. Man braucht beides nur nebeneinanderzuhalten, um sich zu überzeugen, daß hier wie dort dieselbe Kunst an der Arbeit ist. Wenn endlich einmal die Typik der griechischen Kunst geschrieben werden wird, so werden auch der David mit der Schleuder, der Tobias mit dem Fisch, der Gichtbrüchige mit seinem Bett, usf., darin ihre Plätze finden, ein jeder an seinem Ort, und eben damit auch ihre typengeschichtliche Erklärung.[1])

Wenn wir uns nunmehr zur Betrachtung der einschlägigen Sarkophagreliefs wenden, so sei allgemein gesagt, daß hier natürlich auch die heidnisch antiken Reliefs als typengeschichtliches Material in Frage kommen. Solches Material findet man in den offi-

[1]) Viktor Schultze: Hölschers Theol. Literaturblatt 1907, 50f. — Thiersch, Hist. Zeitschr. CII 1909, 582 meint, die Erlösungstypen hätten doch wohl Beziehung auf die Christenverfolgungen, sie sprächen von der Erlösung aus dem Märtyrertod in den Himmel. Damit wird vorausgesetzt, daß sie für Märtyrergräber erfunden seien; aber sie kommen von Anfang an allgemein vor, können also nur die allgemeinere Bedeutung der Erlösung aus dem Tod in die Seligkeit haben. Nur zwei dieser Typen verlangen unter dem von Thiersch empfohlenen Gesichtspunkt Beachtung, Daniel in der Löwengrube und die drei Jünglinge vor Nebukadnezar. Den Daniel aus der babylonischen Löwengrube in die Arena zu versetzen, lag dem erfindenden Künstler nahe genug, auch wenn es niemals Christenverfolgungen gegeben hätte. Man braucht bei dem Bilde nicht an Märtyrer zu denken; freilich konnte man es, nach den Umständen, wenn man wollte. Bei der Interpretation aber handelt sich's in erster Linie um die Motive, aus denen die Bilder entstanden; nur in zweiter Linie interessieren die sekundären Vorstellungen, welche unter Umständen mit dem bereits bestehenden Typus sich verknüpfen konnten. Bei den drei Jünglingen kann man eher an primäre Beziehung auf die Märtyrer denken, weil das von Nebukadnezar errichtete Bild hier in der Form einer Kaiserbüste gegeben ist. Man wolle aber beachten, daß der Typus in der Katakombenmalerei erst spät auftritt, in der Zeit des blühenden Märtyrerkultes (wahrscheinlich ist er in der Skulptur entstanden und von da in die Malerei übertragen); er kann für die Ursprungsmotive der Erlösungstypen nichts beweisen.

ziellen Reliefs der römischen Kaiserzeit; beispielsweise am Trajansbogen von Benevent die Togati vor dem Kaiser in bürgerlicher, die Knienden vor demselben in militärischer Tracht; oder in dem konstantinischen Relief an des Kaisers Bogen der spendende Kaiser oben, die Adorierenden, Bittenden und Empfangenden unten; einige heben die Hände wie Moses beim Gesetzesempfang, andere den Mantelbausch wie Petrus.[1])

Es ist schwer, einen ausreichenden Einteilungsgrund für die bildlichen Typen zu finden, die wir noch zu besprechen haben. Weil sie den christlichen Gedanken der Erlösung aus dem Tode ins ewige Leben aussprechen, so brachten wir sie in dem der Interpretation gewidmeten ersten Band unter dem Titel Erlösungstypen. Dem Herkommen folgend beließen wir es bei der an der Oberfläche bleibenden Zweiteilung in alt- und neutestamentliche Szenen. Auch jetzt verzichten wir darauf, eine rationellere Disposition zu suchen. Immerhin sei die Bemerkung nicht zurückgehalten, daß die herkömmliche Rubrizierung in mehreren Fällen auf Schwierigkeiten stößt, insofern einzelne Typen ebensosehr als alt- wie als neutestamentliche Motive angesprochen werden können. In welche Rubrik z. B. sollen wir den präexistenten Christus stellen? Aber wir wollen uns hier nicht bei solchen Sorgen aufhalten und zur Sache kommen.

Alttestamentliche Typen. Von den vorbesprochenen Typen haben wir einige wenige wie Orans und Guter Hirt als im Erfolg spezifisch christlich zu bezeichnen; die nachgehends aufzuführenden sind es sämtlich. Halten wir uns im Gesichtskreis der stadtrömischen Kunst, so werden wir sagen müssen, daß die Typik der christlichen Sarkophagbilder vorgebildet sein müsse von der im ganzen genommen (also Ausnahmen vorbehalten) älteren Typik der Katakombenmalerei; und es würde an diesem Verhältnis noch nichts geändert, wenn sich nachweisen ließe, daß die christliche Malerei aus dem griechischen Osten nach dem Westen gekommen sei, einerlei ob im Gefolge der christlichen Mission aus den Küstenländern Vorderasiens oder auf dem Verkehrsweg des mit am kräftigsten Kulturherdes, Alexandriens, zur Reichshauptstadt Rom. Aber noch eine andere Frage hat Strzygowski aufgeworfen, in der Form einer weiteren Hypothese: die Frage, ob es eine jüdische Kunst gegeben habe, welche die alttestamentlichen Szenen der christlichen Kunst vorgebildet haben könnte. Strzygowski ist geneigt, die Frage zu bejahen. Er hebt hervor, daß in der römischen Katakombenmalerei ursprünglich die alttestamentlichen Bilder überwiegen, die neutestamentlichen erst allmählich hinzukommen, bis sie zuletzt überwiegen. Nun leitet seine bereits früher erwähnte Hypothese die Katakombenkunst aus Alexandrien ab, also aus einem Hauptsitze des hellenistischen und speziell auch eines geistig besonders regen Judentums, das durch den Hellenismus zu einer Figurenkunst angeregt sein könnte. Auch diese Doppelhypothese, von dem einstigen Dasein einer hellenistisch jüdischen Kunst als der Mutter der altchristlichen, insbesondere ihres Schatzes an alttestamentlichen Bildern, will im Auge behalten sein, auch sie als eine, die möglicherweise künftig einmal heuristisch wertvoll werden kann.[2])

Daniel in der Löwengrube. Wir kennen den Typus aus der Malerei: Daniel steht nackt zwischen zwei Löwen, frontal, beide Hände im Oranstypus ausgebreitet (der sentimentale alte Herr in Talar und Mantel, der am Bassussarkophag als Daniel figuriert, ist moderne Fälschung; bei der Auffindung des Sarkophags war der antike

[1]) Benevent: Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 397, 1. 398, 2. Konstantinisches Relief: unsere Abb. 21.

[2]) Strzygowski, Alexandrinische Weltchronik (Wiener Akad. Denkschr. LI 1905) 183 ff.

nackte Daniel ebensogut vorhanden wie die anderen Gestalten, Bottaris Kupfer gibt ihn wieder, danach Garrucci [unsere Abb. 18]). Die Löwen stehen öfter abgewandt, wenden aber den Kopf nach Daniel zurück; einmal springen sie auf, bisweilen sitzen sie. — In den Zusätzen zum Buch Daniel wird erzählt, daß der Engel des Herrn den Habakuk, da er in Judäa den Schnittern in einem Napf eingebrocktes Brot auf das Feld brachte, am Schopf faßte und nach Babylon zur Löwengrube entführte, mit samt dem Napfe, um ihn dem Daniel zu bringen. In den Reliefs pflegt Habakuk unbärtig dargestellt zu werden, im Chiton, in den Händen einen Napf mit den typischen Kreuzwecken der christlichen Kunst. Dann kommt er auch bärtig vor, einmal auch in Rock und Hosen. Meist steht er mit dem Napf ruhig neben Daniel, doch reicht er ihn wohl auch sich vorneigend. Es treten noch Hintergrundsfiguren hinzu, bartlose oder bärtige, gern aber wird dem Habakuk eine solche Figur symmetrisch gegenüber gestellt, welche sprechend die Rechte vorstreckt; ob man in ihr den König erkennen darf, bleibt fraglich, da er auf keine Weise charakterisiert ist. — Einmal steht Daniel bis über die Knöchel in einem die Löwengrube vertretenden länglichen sarkophagartigen Kasten; damit verrät sich Daniel unverkennbar als Sinnbild der Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben, hier vielleicht auch durch die Auferstehung. Die Löwen sitzen etwas unlogisch auf dem doch offen zu denkenden Trog, Daniel blickt zu ihnen hinab. Er steht zwischen zwei bärtigen Hintergrundsfiguren, von denen die eine die Rechte sprechend vorstreckt, die andere die ihre auf Habakuks Scheitel legt, daher man schwankt, ob sie den Engel des Herrn oder den Herrn selbst vorstellen solle [Abb. 37]. — An einem Sarkophag zu Brescia endlich wird Habakuk, unbärtig und in Exomis, von einer Hand, die aus einer Gruppe von sieben Sternen, das will sagen aus dem Himmel, herabgreift, am Schopf vor Daniel gebracht. Unsere Abb. 14. 18. 37. 38. 43.[1])

Daniel tötet den Drachen. Die Zusätze zum Buch Daniel erzählen von einer Schlange (*δράκων*), der die Babylonier göttliche Ehre erwiesen. Zum Beweis ihrer nicht göttlichen Natur erbot sich Daniel sie ohne Schwert zu töten und erhielt dazu die Erlaubnis des Königs. Er kochte Pech, Fett und Haare zusammen, bereitete einen Kuchen daraus (einen Kuchen *μάζαν*, Septuaginta; Kuchen, *μάζας*, Theodotion) und warf ihn (sie) der Schlange ins Maul; nachdem sie gefressen hatte, barst sie. — Das ist mehrfach in Sarkophagreliefs dargestellt, immer an einem Ende, der Baum oder der Tempel bildet den Abschluß. Die Schlange ist um einen Baum gewunden, wie ähnlich die im Sündenfall; es ist der typische Ölbaum der christlichen Kunst. Daniel, in Chiton und Mantel, schiebt ihr den Kuchen ins Maul, zwischen beiden ein umgestürzter, trotzdem flammender Altar, dazu eine bartlose Hintergrundsfigur. Ein andermal steht der Altar noch aufrecht, zur Andeutung des Schlangenkultus; hier reicht Daniel der Schlange eine Schüssel mit mehreren kleinen Kuchen hin, also wie bei Theodotion. An

---

[1]) Daniel in der Löwengrube: Band I 211. 215. — Bassus: Bottari Taf. 15 G 322, 2. Der jetzige Zustand nach Photographie bei Grisar, Röm. Quart. 1896 Taf. 5. de Waal, Sark. d. Bassus Taf. 2. — Löwen abgewandt: Lat. n. 137 G 359, 1. n. 184 G 364, 2. n. 212 G 358, 1. n. 187. 234; aufspringend: Wittig 67 n. 23; sitzend: Lat. n. 55 G 358, 3. — Habakuk (Zusätze zu Daniel bei Swete, Old testament III 590. 591. Kautzsch, Apokryphen 192): Lat. n. 55 G 358, 3. n. 147 G 384, 3. n. 175 G 367, 1; bärtig: Lat. n. 124 G 398, 4; Hosen: Lat. n. 135 G 318, 3; vorgeneigt: Lat. n. 162 G 348, 1. Hintergrundsfiguren bärtig: Lat. n. 178 G 367, 3; Rechte sprechend: Lat. n. 189 G 367, 2. n. 190 G 384, 5. Hand auf Scheitel: Lat. n. 104 G 365, 2. Hand aus Sternen: G 323, 2.

einem Sarkophag zu Verona steht der flammende Altar vor einem säulenlosen Tempel, aus dessen offener Front die Schlange herauskommt; der Ölbaum hinter Daniel, hier vielleicht nur als Szenentrennung. Am Sarkophag von Mantua kommt die Schlange aus einer Öffnung am Ende des Reliefs hervor, hinter Daniel hebt ein Mann verwundert die Hand. — Die zwei oberitalischen Danielbilder haben zu Gegenstücken eine noch nicht genügend erklärte Szene: ein Mann in Rock und Mantel spricht einen sitzenden großen Hund an, der wie aufheulend den Kopf und die Tatze hebt. Man würde an eine freundliche Begrüssung denken, wenn nicht das Gegenstück zur Zurückhaltung mahnte. Am veroneser Exemplar ist der Mann bärtig, der Hund sitzt vor einem Haus mit rundbogig schließendem Eingang; am mantuaner Relief fehlt das Haus, hinter dem Mann wendet sich ein zweiter weg, wie um sich in Sicherheit zu bringen, blickt dabei aber zurück. Die Darstellung mit dem Haus, vor dem der Hund sitzt, gemahnt an jene Ernteszenen, wo der heimkehrende Ochsenkarren von dem Haushund begrüßt wird. Garrucci will in dem Haus den Schafstall Christi erkennen; Schafställe sahen wir mehrfach als Quaderbauten dargestellt. Es darf nicht übersehen werden, daß alle Exemplare dem vierten Jahrhundert angehören. Das Danielbild symbolisiert den Sieg des Christus.[1])

Das beim vorigen Typus erstgenannte Bild hat als Gegenstück den Daniel als Richter in der apokryphen Geschichte von der keuschen Susanna. Zwei Älteste des jüdischen Volks lauerten der schönen Susanna auf, da sie im Park ihres Mannes lustwandelte. Da Susanna standhaft bleibt, erheben die zwei, um sie zu verderben, falsche Anklage gegen sie; aber der noch junge Daniel, dem der Engel des Herrn es eingab, überführte sie, und Susanna ward gerettet. — Wir haben nur ein paar Darstellungen der Geschichte. In der einen sind zwei Hauptmomente verbunden, und die zwei Ältesten sind auf die zwei Momente verteilt: der eine lauert hinter einem Baum, durch dessen Zweige er den Kopf schiebt, die Rechte nach Susanna schon vorgestreckt; der andere tritt in gebückter Haltung vor den vor Parapetasma frontal thronenden Daniel, vorgeführt von zwei Soldaten (in Chlamys, der eine mit gezücktem Schwert). Auf der anderen Seite des Biselliums steht Susanna matronal, mit sprechender Gebärde, vor Daniel, neben ihr ein offener Schriftbehälter mit Rollen. — An einem Säulensarkophag thront Daniel erhöht, dem von einem Soldaten mit gezücktem Schwert vorgeführten, gebückt nahenden Ältesten zugewandt; auf der anderen Seite steht Susanna (in Mantel und Schleier) neben ihrem Manne Jojakim. — Man hat den Typus als Rettungsbild aufzufassen. Der Rollenbehälter neben der Susanna dort und die Rolle in der Hand des Jojakim hier verraten, daß jene Susanna und dieses Ehepaar die Verstorbenen meint.[2])

Bei den Malereien fanden wir einen nicht ganz klaren Typus: eine Orans zwischen Bäumen, hinter denen zwei Männer kauern. Weder die Deutung auf Susanna zwischen den im Park auflauernden Ältesten noch die auf Bewillkommnung einer Verstorbenen durch Selige, im himmlischen Paradies, ging restlos in den Darstellungen auf. Dieselbe Szene findet sich auf einem Sarkophagfragment des deutschen Campo santo.[3])

Die drei Jünglinge im glühenden Ofen waren in der Skulptur verhältnis-

---

[1]) Zusätze: Swete III 588. 589. Kautzsch, Apokryphen 191. — Umgestürzter Altar: Lat. n. 136 G 383, 5. Altar aufrecht: Lat. n. 179 G 370, 1. Verona: G 333, 1. Mantua: G 320, 2.

[2]) Susanna: Swete III 576. 577. Kautzsch, Apokryphen 184. — Lat. n. 136 G. 383, 5. n. 195 G 397, 9.

[3]) Susanna im Park: Christl. Antike I 268. — Wittig 65 n. 31.

mäßig so beliebt wie in der Malerei. Sie pflegen in den herausschlagenden Flammen eines gemauerten Ofens mit Schürlöchern zu stehen, in denen brennende Holzscheite liegen. Vereinzelt kommt auch an einem Sarkophag vor, daß der Ofen fehlt, die Flammen, in denen die Jünglinge stehen, vom Boden auflodern. — Verschiedene Nebenpersonen treten hinzu. Ein Heizer kniet vor dem Ofen um zu schüren; oder er trägt Scheite zu. Dann eine Figur in Chiton und Mantel, verschieden gedeutet, als Prophet, als Engel, als Nebukadnezar. Einmal steht die Figur vor Parapetasma, ein Schriftbündel neben sich, so daß an den Verstorbenen gedacht werden könnte; aber er wendet sich im Profil zu der Ofenszene und mit deutenden Fingern scheint er den knienden Heizer anzuweisen, was denn gut für den König passen würde, obschon er nicht als solcher charakterisiert ist. Am Sarkophag Lat. n. 152 fehlt der Heizer, die Figur steht im Habitus eines Verstorbenen mit Schriftrolle bei der Szene, ein Schriftbündel neben sich [Abb. 28]. Wiederum sieht man ihn neben dem Heizer, aber weder mit Schriften, noch den Heizer anweisend. In einer neuen Variante wendet er sich mit Blick und gehobener Hand zu den Jünglingen, hier macht er am ehesten den Eindruck des Engels. Die Taube mit dem Zweig, aus dem Noahbild, die in der Malerei bisweilen den Jünglingen beigefügt wurde, findet sich hier nicht; häufig aber sind die beiden gleichbedeutenden Szenen nebeneinander gestellt.[1])

Am Deckel eines verschollenen vatikanischen Sarkophags aus dem vierten Jahrhundert wird die Geschichte der drei Jünglinge etwas ausführlicher und teilweis lebendiger erzählt. Nebukadnezar in Panzer und Chlamys sitzt rechtshin auf einer Sella curulis, einen Soldaten in Chiton, mit Schild und Lanze, hinter sich; ein anderer in Chlamys steht vor dem König und weist redend auf dessen Büste, die frontal auf einer kurzen Säule steht (statt des Gottesbildes Dan. 3, 14). Die Jünglinge selbst sind in dieser Szene nicht dargestellt, sondern sofort in der Ofenszene, weiter rechts im Fries. Zwei stehen bereits in der Glut, der entferntere als Orans gegeben, der nähere neigt sich, die Hand reichend, zu dem dritten, der erst an den Ofen herantritt wie freudig bereit; ihm folgt ein Scherge. Zwischen den zwei Jünglingen im Ofen steht frontal der Engel des Herrn (Vers 25). — Andere Reliefs stellen die Verweigerung der Adoration unmittelbar vor Augen, die drei Jünglinge weichen mit abwehrender Gebärde vor dem Bild zurück.[2])

Noah in der Arche meint in der Skulptur wie in der Malerei die Erlösung, also des Verstorbenen, aus dem Tod in das ewige Leben; er pflegt wie die frühchristlichen Seligen bartlos dargestellt zu sein, erst in späteren Exemplaren bärtig. Die Meinung wird über allen Zweifel hinaus bestätigt durch einzelne Frauen im Typus des Noah, so der Juliane, die durch matronale Verhüllung gesichert ist. Noah steht in der offenen Arche, im Orantentypus, später, an den Sarkophagen in der Regel, auch im Profil, mit der Hand die heranfliegende Taube begrüßend, die bisweilen von einem

---

[1]) Jünglinge im Ofen in der Malerei: Band I 212. 215. — Ofen: Lat. n. 135 G 318, 2. n. 161 G 382, 4 des Sabinus. n. 206 G 397, 3 der Constantia. n. 192. 205. Wittig 119 n. 56. Kein Ofen, Flammen und Jünglinge auf dem Boden: Wittig 58 n. 26. — Heizer kniet: G 397, 7; trägt Scheite: Lat. n. 134 G 397, 6. König: G 397, 7. Lat. n. 152 G 320, 1. Figur ohne Attribute: Lat. n. 182 G 384, 1. Engel: G 397, 4. — Heizer heidnisch: Robert III II Seite 327 n. 264[1] Abb. S. 330 n. 266[1] Abb. (Jagdmahl).

[2]) Nebukadnezar: G 334, 2. Grousset n. 193 (Nebukadnezar mit zwei Akoluthen, die Büste, die drei Jünglinge). Ficker n. 53 Taf. 1 (die drei Jünglinge). Syrakus (G 365, 1).

Baume herab kommt. Die Arche wird gern in das Wasser der Jonasgeschichte gesetzt. Der Kasten ist einmal sechseckig (Garrucci meint, wie ein Taufbecken, aber er hat wie immer ein Schloß) [Abb. 5. 43].[1])

Jonas. Bei der Malerei unterschieden wir Zyklen verschiedenen Umfangs; ein zweigliedriger erzählte in seiner ersten Szene, wie Jonas von den Schiffern ins Meer geworfen und vom Seedrachen verschlungen wird, in der zweiten, wie das Ketos ihn wieder ans Land speit. Dazu trat eine dritte Szene, die selbständig entstanden war, vielleicht in Anlehnung an den Schläfer Endymion, wie nämlich Jonas unter der Kürbislaube ruht. Wegen ihrer in der Katakombenkunst einzigartigen zyklischen Ausbildung wurde die Jonasgeschichte von den Plafondmalern gern zur Füllung der vier Kappenfelder genommen. Zur Verzierung der vierten Kappe bedurfte es einer vierten Szene; man schuf sie der dritten gleichbedeutend, nur treuer dem Buchstaben des Jonasbuchs folgend, wie Jonas unter der Laube sitzt. In der Grabkunst bedeutet der Sturz des Jonas in die See und in den Rachen des Seedrachens den Tod, das Wiederhervorgehen die Erlösung in das ewige Leben, das Ruhen unter der Laube, sei es im Liegen oder im Sitzen, die Seligkeit im himmlischen Paradiese.[2])

Die Sarkophagreliefs mit Jonasszenen sind verhältnismäßig zahlreich. Mehreren Exemplaren merkt man das Herauswachsen aus der heidnischen Typik noch deutlich an, so dem berühmten Jonassarkophag des Lateran G 307, 1. Das Relief ist zweizonig, die Darstellung der unteren Zone aber greift in die obere über. Man erinnert sich des zweizonigen Frieses von Trysa, wo ebenfalls mehrfach für eine Darstellung beide Zonen in Anspruch genommen werden. Die Art und Weise aber, wie es am Jonassarkophag geschieht, besonders in der Landschaft mit Staffagen am rechten Ende, läßt uns fragen, ob hier nicht eine zugrunde liegende ältere Komposition von einer späteren, Verschiedenes kontaminierenden Ausführung zu unterscheiden sei. Die ursprüngliche Komposition wäre demnach ein Seestück in hellenistischer Art gewesen, mit Horizont und Himmel, in dem Wind- und Sonnengott erscheinen, abgeschlossen und eingerahmt von felsiger Küste und anschließendem Land, alles als Szenerie für die Jonasszenen; der obere, übrigens niedrigere Fries aber und die Arche Noahs wären als Zutaten des vorliegenden Exemplars zu betrachten [Abb. 5]. Man vergleiche die Wiederholung der Komposition am Kindersarkophag von Porta Angelica, jetzt im Besitz

---

[1]) Noah in der Malerei: Band I 213. Bärtig: Lat. n. 114. Juliane: Lat. n. 236 G 301, 2. Vgl. Wittig 61 n. 28 (aber keine phrygische Mütze). In Profil: Lat. n. 119 G 307, 1. n. 134. n. 135 G 318, 3. n. 176 G 384, 6. n. 159 G 397, 5. n. 182 G 384, 1. G 368, 2. Wittig 60 n. 27. — Sechseckig: G 328, 2.

[2]) Jonas in der Malerei: Band I 216. Wer sich für die Jonasmythologie interessiert, findet in Bousset-Gunkels Forschungen IX 1907 eine Deutung Hans Schmidts auf die Sonne (dazu Jensen, Deutsche Lit. Zeitung 1907, 2619, nebst Schmidts Replik eb. 3013) und in der Mythologischen Bibliothek I 1 Leipzig 1907 eine andre von E. Sieke auf den Mond (dazu Jensen a. a. O. 1908, 82). Das sind weder die ersten noch die letzten mythologischen Deutungen des Jonas. — Den Jonas in der Laube will Thiersch, Hist. Zeitschr. 1909 582, auch als Errettungsszene verstehen, er nennt sie „Jonas in der Sonnenglut"; Gott lasse den Efeu über ihn wachsen, damit er in der Sonnenglut nicht umkomme. Man mag den Vorschlag in Erwägung ziehen, doch glaube ich, bei wiederholter Durchsicht der Bilder, auch mit Berücksichtigung ihrer syntaktischen Verwendung, wird man auf die andere Erklärung zurückkommen, auf den Jonas unter der Laube als ein Sinnbild der Ruhe im Paradies. Es ist geradezu ein Synonym der Oranten; und wer die Überzahl der weiblichen Oranten erstaunlich findet, der versäume nicht, die Jonasbilder in Gegenrechnung zu stellen.

des Dr. Carl Jacobsen in Kopenhagen; da fehlt die Arche und der obere Fries (dafür sind die Fischer an beiden Enden durch Gute Hirten ersetzt [Abb. 6]. — Am Sarkophag von Maria Antiqua sitzt ein fast nackter stattlicher Poseidon mit Dreizack auf der Felsküste über der Brandung (der Philologe denkt dabei an Odyssee V 282—283); das Schiff hat im Sturm das Segel gerefft (wie in den Malereien; die meisten Sarkophage geben es gebläht); es folgt das Ketos und der ruhende Jonas; das sanft abfallende Dach der Laube wird oberwärts zu einer nach Hülsen und Morey aus den Endymionsarkophagen mit herübergenommenen Schafweide; am anderen Ende der Wanne sind zwei nackte Fischer mit einem eben gezogenen Netz beschäftigt, der Sitzende schaut sich um nach der Jordantaufe hinter ihm [Abb. 4]. — Ein Fragment in Villa Doria-Pamfili setzt an die Stelle des Schiffs eine Barke mit einem Ruderer und einem Fischer, der ein Netz zieht; dann das Ketos und der ruhende Jonas.[1])

Die Szene des Hinauswerfens aus dem Schiff schildert ein spätes Relief aus Tarsos in der Art, daß Jonas mit den Füßen voran aus dem Schiff gestoßen wird; sonst pflegt er den Kopf voran über Bord zu gehn. — Nachdem Mitius einen Anfang gemacht hatte, die Exemplare zu klassifizieren und die Klassen zu datieren, suchte Wittig weiter zu bauen. Er erkennt Mitius' erste und vierte Gruppe als vorkonstantinisch an. Zur ersten Gruppe, in der Jonas wagerecht hinausgeworfen wird, gehört ein verschollenes Exemplar G 377, 1, der lateranische Jonassarkophag, der bei Noah erwähnte Sarg der Juliane, an dem eine Schafweide dem Seestück gegenüber steht, ferner das Fragment Rondanini G 397, 10; Wittig fügt Campo santo n. 19 hinzu. Die gleichzeitige vierte Gruppe läßt das Schiff ruhig fahren, das Auswerfen und Verschlingen sowie das Wiederausspeien fehlt, gegeben aber ist das Ketos nach dem Ausspeien oder ausspeiend und Jonas ruhend; die Figur im Schiff, die ursprünglich ein Orans war, spricht hier Erstaunen aus über den geretteten und ruhenden Propheten. Auch der Sarkophag von Maria Antiqua gehört hierher, und das Schiff hat auffallende Ähnlichkeit mit dem in G 397, 12. Mitius hat S. 59 richtig bemerkt, daß in der Skulptur der schlafende (vielmehr ruhende) Jonas als die Hauptdarstellung anzusehen ist (das gilt auch für die Plafondmalerei überall, wo der gelagerte oder sitzende Jonas sich über der Fondwand befindet); keineswegs trägt nur Platzmangel die Schuld an der abgekürzten und ganz auf die „Ruhe im Frieden" zugespitzten Darstellung, am Exemplar von Maria Antiqua z. B. wäre reichlich Raum gewesen für alle drei Szenen.[2])

Wie dann die Darstellung variiert wird, indem die Schiffer den Propheten senkrecht, auf den Kopf gestellt, heben und so in die See und den Rachen des Ketos werfen (G 397, 11. 380, 4 usf.), das möge man bei Mitius nachlesen. Die weiteren Gruppenbildungen lassen wir auf sich beruhen, wir begnügen uns festzustellen, daß der Kopf des Jonas dem Rachen bald ferner bald näher steht oder auch weniger oder mehr in ihm verschwindet. Diejenigen Exemplare, welche, von der vorbesprochenen

---

[1]) Kindersarkophag: de Waal, Sark. d. Bassus 21 Abb. — Maria Antiqua: Marucchi Bull. crist. 1901, 206 Abb. Morey, Americ. school Rome, Suppl. pap. I 1905, 148 Fig. 1—3 (auch die Schmalseiten). Hülsen, Forum Romanum 1904, 143 Abb. 71. Neue Jahrbücher für Altertumswiss. 1904, 40. Vgl. Giard. d. pigna n. 240. — Doria: Grousset n. 81.

[2]) Tarsos: Lowrie, Americ. Journ. Archäol. 1901, 51; Arch. Anzeiger 1901, 27. — Mitius Jonas 44. Wittig Campo santo 51. — Vierte Gruppe: G 384, 4. 385, 4. 397, 12.

frühen vierten Gruppe abgesehen, die Darstellung mehr durch Zusammenrücken vereinfachen, scheinen die späteren zu sein.

Die Sarkophage geben nicht leicht eine Jonasszene allein, sondern stets einen Zyklus; niemals hatten sie Anlaß zu dem viergliedrigen der Deckenmalerei, wohl aber zu dem dreigliedrigen (G 307, 1. Giardino d. pigna n. 21). Meist indessen, und zwar schon früh, greift eine Vereinfachung Platz, ein Zusammenziehen der zwei Schlußszenen; entweder ist das Ketos nach dem Ausspeien dargestellt, mit offenem Rachen dem Lande zugewandt, wo Jonas ruht, oder Ausspeien und Ruhe sind verschmolzen, die Füße des bereits ruhenden Jonas stecken noch im Rachen des Untiers [Abb. 28]; in einer Spielart ergreift der dem Rachen entsteigende Jonas den Stamm der Kürbisstaude. Jonas ist immer nackt, nur einmal trägt er die Exomis, da er unter der Staude ruht.[1])

Das Buch Hiob weiß nichts von einem Leben nach dem Tode; vollends die Vorstellung von einer Auferstehung des Fleisches hat erst die lateinische Übersetzung 19, 25 hineingebracht. In der christlichen Kunst ist der aus tiefster Trübsal nicht bloß in den früheren Stand, sondern darüber hinaus in weit größeren Wohlstand erhobene Mann ein Sinnbild des aus dem Tod in die Seligkeit erlösten Christen. — Auch in der Skulptur, wie in der Malerei, kommt Hiob nur wenige Male vor. Er pflegt bartlos zu sein; der bärtige Kopf, den er am Bassussarkophag trägt, ist moderne Ergänzung. In der Exomis des geringen Arbeiters sitzt er geneigten Hauptes rechtshin auf einem Fels, die Rechte auf ihn gestützt, den linken Fuß auf einen Stein gestellt, die linke Hand liegt auf dem Knie; vor ihm steht seine Frau, das Haar in einer Haube, den Mantel vor Nase und Mund gehalten — nach Hiob 19, 17 „Mein Atem ist zuwider meinem Weibe“ (Kautzsch); mit der Rechten hält sie dem aussätzigen Gatten in einer Art langgestielter Zange ein Kreuzbrötchen hin (Zange und Brötchen abgebrochen). Dazu eine bartlose Hintergrundsfigur [Abb. 18]. — Lat. n. 164 G 350, 2 zeigt in der Endnische eines Baumganges dieselbe Szene, nur im Spiegelbild, als Gegenstück zu Kain und Abels Opfer; sonderbarerweise sitzt Hiob auf einer Sella curulis, den Fuß auf einen Schemel gestellt, dagegen der Gott gegenüber auf einem Stein [Abb. 34]. — An der rechten Schmalseite des Sarkophags von Brescia sitzt Hiob ebenfalls linkshin, hier nun wieder auf dem Stein; außer seiner Frau stehen ihm zwei Freunde gegenüber, in der Barbarentracht, der Kopf eines dritten mag im Hintergrund sichtbar gewesen sein (G 323, 3; leider ist ein großes Stück aus der Mitte herausgebrochen). — Lat. n. 40 (Roller I 297 Taf. 50, 3) ist vielleicht eine Variante des Hiobtypus: ein Bartloser spricht, nach oben weisend, zu einem auf Fels unter einem Palmbaum sitzenden bärtigen Kahlkopf, der das Kinn in die linke Hand stützt.[2])

Isaaks Rettung vom Opfertod war in der Skulptur ähnlich beliebt wie in der Malerei. Bei deren Besprechung stellten wir fest, daß die Szene ein Bild der

---

[1]) Nach dem Ausspeien: Maria Antiqua; Grousset n. 154 G 397, 12; Lat. n. 159 G 397, 5; n. 178 G 367, 3. Einmal sitzt Jonas, die Hand am Kopf ähnlich wie beim ruhenden, G 383, 3. — Füße im Rachen: Lat. n. 152 G 320, 1. n. 157 G 316, 4. — Ergreift den Stamm: G 402, 3. — Exomis: Grousset n. 135 G 396, 11 (spät).

[2]) Hiob in der Malerei: Band I 219. Traurig Sitzende, wie Philoktet, eb. 219, 1; vgl. auch Cohen, Méd. imp. ²VIII 284, 78 = Sabatier, Contorniates pl. 16, 2 „Salustius autor“: Bartloser sitzt rechtshin auf Fels, l. Fuß auf Felsstufe, L. stützt den Kopf, R. auf den Schenkel gelegt. — Bassus: de Waal, Bassussarkophag 34 Taf. 8 G 322, 2.

Erlösung aus dem Tode ins ewige Leben sei. Sie ist nicht „in erster Linie Typus des Opfertodes Christi". Auf den Bischof Ambrosius darf man sich nicht berufen; denn ihm ist Isaak nur ein Prototyp des zum Opfer bestimmten und bereiten Christus, *Isaac ergo Christi passuri est typus.* Die bloß „intendierte", aber nicht vollzogene Opferung Isaaks konnte und wollte Ambrosius nicht als Prototyp der blutig vollzogenen Opferung des Christus bezeichnen.[1])

In den Sarkophagreliefs kniet Isaak meist neben dem brennenden Altar. Abraham faßt den Kopf des Knaben mit der Linken und schwingt das Messer in der Rechten; da erscheint eine Hand aus Wolken, Abraham blickt nach ihr um. Das Ersatztier, der Widder, steht zur Seite, nicht immer als Widder charakterisiert. Abraham trägt ziemlich ebensooft die Exomis, wie Rock und Mantel; die erhaltenen Skulpturen erlauben vorläufig kaum, die eine oder die andere Tracht als früheren Typus zu bezeichnen. Wie auch sonst in der christlichen Skulptur fällt der Mantel meist so tief, daß er den Untersaum des Rockes verdeckt, so daß dessen Länge nicht bestimmt werden kann. Bisweilen treten ein oder zwei Hintergrundsfiguren hinzu, deren eine wohl den Abraham am linken Handgelenk faßt; es ist der Engel des Herrn, der die Opferung Isaaks verhindert, eine Tautologie der Hand aus Wolken (letztere fehlt, mehr zufällig, in ein paar Exemplaren, und zwar solchen ohne Engel) [Abb. 14. 18]. — Am Sarkophag Lat. n. 152 steht Isaak dicht vor dem Altar, halbsitzend angelehnt [Abb. 28]. An einigen sicher späteren Sarkophagen kniet Isaak auf dem Altar: am Säulensarkophag Lat. n. 174 (G 323, 4) und am pariser vierseitigen Stück G 324, 3 nebst den verwandten 326—328; hier trägt Abraham deutlich den Talar unter dem Mantel) [Abb. 19]. Als Typus wird dies Schema das jüngere sein. Das Knien neben dem Altar entsprach dem gemeinantiken Opferbrauch, demzufolge die Hostie vor dem Altar geschlachtet und dann das Opferstück auf den Altar gebracht wurde. Man könnte die Frage aufwerfen, ob der jüngere Typus bloß auf inzwischen eingetretener Unkenntnis des alten Ritus beruhe, oder ob er zusammenhänge mit der Umdeutung der Isaakszene auf die jüngere Auffassung der Kreuzigung als einer Opferung. Der christliche Priester opfert den Christus auf dem Altar. Übrigens hat sich auch der erste Typus bis spät behauptet [Abb. 38. 39. 41. 42].[2])

David kommt in der Sarkophagskulptur wie in der Katakombenmalerei einmal vor, am Sarg des Gorgonius zu Ancona am Deckel: Goliath, anscheinend in Exomis, aber mit den Hosen und Schuhen der Barbarentracht, steht, am linken Arm den Schild, gegenüber David, der in Chiton und barfuß, in der Linken den Hirtenstab (abgebrochen), mit der Rechten die gefüllte Schleuder zu schwingen sich anschickt. Goliath ist nicht größer als David.[3])

Elias' Himmelfahrt findet sich nicht vor dem vierten Jahrhundert, häufiger an Sarkophagen als in Katakombenmalereien. Sie kehrt typisch wieder am pariser vierseitig skulpierten Sarkophag und seinen Verwandten. Elias steht auf dem Wagen,

---

[1]) Isaak in der Malerei: Band I 220. „Typus Christi": Hennecke, Altchristl. Malerei 211. „Intendiert": de Waal, Sarkophag des Bassus 32. Ambrosius: de Abraham I 7, Migne XIV 446.

[2]) Exomis: G 312, 1. 358, 1. 359, 1. 364, 2. 367, 1. 3. 376, 4. 384, 3. Mantel: 318, 1. 322, 1. 358, 3. 367, 2. 402, 5 sowie in den drei oben zuletzt genannten Exemplaren. — Engel: G 364, 2. 367, 1. 2. 384, 3. Engel und Exomis gehen mehrfach zusammen. — Hand Gottes fehlt Lat. n. 135 G 318, 1. n. 137 G 359, 1. — Lat. n. 152: G 323, 4.

[3]) David in der Malerei: Band I 222. — Ancona: Garr. Taf. 326, 1.

das Viergespann steigt zum Himmel empor über dem Jordan; hinter dem Wagen erhebt der zurückbleibende Elisa die verhüllten Hände, um den Mantel aufzufangen, den der sich umwendende Elias aus der Hand fallen läßt. Von den ein oder zwei Prophetenschülern im Hintergrund sehen wir ab. Den Fluß vertritt am pariser und römischen Exemplar der gelagerte Flußgott, der mit erhobener Rechten den Abscheidenden grüßt, mithin in echt antiker Weise am Vorgang teilnimmt; am mailänder Exemplar ist statt seiner eine Wasserfläche gegeben, in der dann auch die Arche Noahs schwimmt (der klein in die Fläche gezeichnete Sündenfall ist künstlerisch nur Lückenbüßer). Elisa, in Mailand bartlos, hat sonst einen Bart bei kahler Stirn, Elias ist in allen Exemplaren bartlos und in unserer Gruppe langlockig, kurz der zweite Christustyp. Wenn wir bei Besprechung der Katakombengemälde sagten, als Prototyp des Eingangs der Christen in den Himmel sei eine Himmelfahrtsszene sehr passend gewesen, so müssen wir jetzt fragen, ob hier nicht zugleich eine zweite Himmelfahrt mit in Erinnerung gebracht werden sollte, diejenige nämlich des Erstlings der in den christlichen Himmel Eingegangenen, des Christus selbst. Dann lag es nahe, den Elisa den Aposteln ähnlich zu gestalten. — Die Szene findet sich nur an Schmalseiten. Lat. n. 149 G 372, 5 läßt den Wagen über wogenden Wassern aufsteigen, Elias, bartlos, in Exomis, hebt die Hand zum letzten Gruß, oder nach dem fallenden Mantel; das Ziel der Fahrt, den Himmel, deuten drei Sterne an, dazu noch ein Palmbaum (großenteils abgebrochen) das himmlische Paradies: der sepulkrale Gesichtspunkt beherrscht die Darstellung zwingend. — Lat. n. 198 ist stark ergänzt, G 396, 9 gibt das Erhaltene. Elias war, einer von Garrucci erwähnten Zeichnung zufolge, unbärtig, das linke Ende des Reliefs mit dem fallenden Mantel und Elisa fehlt. Unter den Pferden scheint Wasser augedeutet, über ihnen auf einer Anhöhe sieht man die Füße zweier frontal stehender kleiner Figuren (abgebrochen) zwischen zwei Bäumen. Rechts am Fuß einer mit Pflanzen bestandenen Berglehne ein zottiges Tier rechtshin weidend, einem Schaf nicht unähnlich, oben ein Quaderbau von zwei Rundbogen durchbrochen. Bei den zwei Figuren zwischen den zwei Bäumen dachte Garrucci an Adam und Eva, während Ficker in den kleinen Figuren, dem Bau und dem Tier zwei Knaben, die Andeutung einer Stadt und einen Bären erkennt, in alledem aber eine Anspielung auf Könige II 2, 23 f.: „Von dort aber ging (Elisa) hinauf nach Bethel. Als er nun eben den Weg hinaufging, kamen kleine Knaben aus der Stadt heraus und verspotteten ihn mit dem Zuruf: Komm herauf, Kahlkopf! Komm herauf, Kahlkopf! Er aber wandte sich um; und als er sie sah, fluchte er ihnen im Namen Jahwes. Da kamen zwei Bärinnen aus dem Walde und zerrissen zweiundvierzig von den Kindern.“ [1])

Wir lassen die Gruppe der Szenen folgen, die sich auf Moses beziehen. Einige begegnen uns hier zum ersten Male, sie fehlen in der Katakombenmalerei. Die meisten bereiten der Interpretation Schwierigkeiten, weil es nicht ohne weiteres deutlich ist, ob sie den Moses selbst meinen oder in seinem Bild einen andern.

Moses auf dem Berge Horeb die Sandalen ablegend. In der linken Endnische eines vatikanischen Säulen- und Pilastersarkophags steht der bärtige Moses rechtshin, in Ärmelrock und Mantel, den linken Fuß auf eine Erderhöhung gestellt, mit der

[1]) Elias in der Malerei: Band I 222. — G 324 Paris, 327 Rom, 328 Mailand.

Linken einen Riemen der Sandale lösend (die Rechte ist abgebrochen); den Kopf wendend blickt er nach oben, auf die göttliche Stimme lauschend, genau wie Hermes im selben Typus (der sog. Jason), ähnlich auch wie Abraham in Isaaks Rettung; hinter Moses ein bartloser Begleiter. — An einem zweizonigen Sarkophag aus San Callisto, wieder am linken Ende, sehen wir den Gott selbst als Abschlußfigur, in reichlichem Haar und Bart, in Rock, Mantel und Sandalen, die Linke hält die typische Rolle, die Rechte faßt Mantelfalten. Er steht frontal, ein wenig zu Moses gewandt, der in Rock und Mantel, nun linkshin, den rechten Fuß auf einen Stein gestellt die Sandale ablöst, der linke Fuß ist schon entblößt (der Kopf ist dem Petrus ähnlich ergänzt). Hinter ihm steht, ebenfalls linkshin, ein Bartloser in Rock und Mantel, die Rolle in der Linken, die (ergänzte) Rechte hebt sich adorierend aus dem Mantel. Je eine Hintergrundfigur erscheint neben dem Gott und zur Seite des Adoranten, die erstere bärtig. Ficker erklärt die Gestalt links einfach für „Gott", Garrucci für den Logos-Christos (il Verbo); soviel lehrt der Augenschein, daß sein Kopf mit dem vollen Haar und Bart, in der Art mancher Zeus- und Sarapisköpfe, eben derjenige des erhöhten Christus am pariser Sarkophag und seinen Verwandten ist. Ob nun der Logos oder der Gott schlechthin, soviel steht fest, daß hier nicht bloß die andeutende „Hand Gottes aus Wolken", sondern der Gott selbst, den man hier nicht mehr Jahwe nennen darf, in ganzer Figur dargestellt ist. Die Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts hat die Scheu abgelegt, abzubilden was man verehrt; ein Zeichen mehr, daß das Christentum damals sicher im Kreis der antiken Religionen stand, Art von ihrer Art.[1])

Den Durchzug durchs Rote Meer haben die Katakombenmaler nicht dargestellt; daß das Sujet in der Skulptur zur künstlerischen Gestaltung kam, hatte vielleicht besonderen Anlaß. In der sepulkralen Verwendung ist die Szene natürlich ein Rettungsbild. — Lat. n. 111 G 309, 3 [Abb. 23]. Flußartig zieht sich eine Wasserfläche schräg durch das Bild (die einzige biblische Geschichte, welche die ganze Sarkophagwand füllt). Auf dem linken Ufer kommen die Ägypter heran, aus einem im Hintergrund ganz links gezeichneten Tor; sie tragen Chiton und Chlamys, führen einen Speer und die zu Fuß den Rundschild. Die Vordersten kämpfen bereits mit den Wellen; der Pharao, er allein barhäuptig mit Diadem, bärtig, in Talar und Chlamys, mit Speer und gehobenem Rundschild, steht auf seinem Zweigespann, die Pferde befinden sich schon über dem Wasser. Ihm folgen noch Reiter, die Krieger im Hintergrund scheinen zu Fuß zu sein. Unter den Pferden des Gefolges sieht man Pflanzen; man möchte Schilf erwarten, aber es sieht mehr aus wie kleingezeichnete Ölbäume; unter den Rossen des Pharao der gelagerte Meergott, richtig dem Wasser zugewandt. Auf dem rechten Ufer ziehen die geretteten Israeliten rechtshin weiter, aber die meisten blicken dabei zurück nach dem Untergang der Ägypter. Voran geht ein Israelit, den Reisesack um den Nacken genommen, an der Hand ein Kind, wie der aus Troja flüchtende Äneas den Knaben Askanios; dann Mirjam mit einem Schlägel das Tympanon schlagend; nach ein paar weiteren Israeliten zuletzt Moses, noch im Wegwenden nach dem Pharao blickend und etwas vorgeneigt das Wasser mit dem Zauberstab berührend. Alle Israeliten sind bartlos. Im Mittelgrund, gleich hinter dem ersten Israeliten, die Feuersäule, in Gestalt eines flammenden Feuers auf dem Kompositkapitell einer architektonischen

[1]) Moses die Sandalen ablegend: Band I 254. — Vatikanisch: G 325, 3. Callisto: Lat. n. 178 G 367, 3.

Säule; im Hintergrund drei Tore gereiht, zwei mit Zinnen auf dem wagerechten Abschluß, das mittlere besteht nur in zwei Säulen, die eine Archivolte zwischen zwei vollen Fruchtkörben tragen: also wohl eine Andeutung des himmlischen Jerusalems. — Grousset n. 98 Wittig n. 29 Abb. 22. Erhalten ist nur der Pharao mit einem Stück Wagenrand und sein Gefolge. — Salona, G 309, 4. Wir verzeichnen nur ein paar Eigenheiten: das Tor trägt die Zinnen direkt auf der Archivolte; unter den Pferden des Gefolges statt der Pflanzen zwei gelagerte Nymphen, die eine könnte auch eine Erdgöttin sein; der Meergott wendet hier dem Wasser den Rücken, wie die Göttinnen; der Krieger im Vordergrund steht (besser als am lateranischen Exemplar) mit einem Fuß bereits im Wasser, er scheint hineinstürzen zu wollen; das Gewirr im Wasser ist größer; die Israeliten sind zahlreicher, selbst an Mirjam, die auch sonst nicht so gut charakterisiert ist wie am lateranischen Exemplar, hängen sich zwei kleine Mädchen; die Hintergrundstore fehlen. Das Exemplar scheint jünger als das lateranische. — Bottari Taf. 194 (danach G 308, 4) galt lange als verschollen, bis es sich in Villa Doria Pamfili wiederfand (Grousset n. 74); es liegt nur die alte Reproduktion vor, die offenbar vieles mißverstand. Auch hier die drei linkshin gelagerten Gottheiten, der Gott hält nun statt eines Ruders ein Füllhorn, ist also zu einem Landgott geworden; von den Israeliten trägt einer in kurzem Chiton ein Kind auf der Schulter, wir werden ihn auf südfranzösisschen Sarkophagen wiederfinden; andere Varianten übergehen wir. Ein Viergespann fährt der Pharao in abkürzenden späten Darstellungen, am vatikanischen Sarkophag G 358, 1, ferner an Wittig n. 30 und an dem Exemplar in Pisa, G 364, 3, wo die Szene rechts vom Clipeus sich befindet, daher die Bewegungsrichtung hier von rechts nach links geht.[1])

Der Wachtelfang. Als die Israeliten auf ihrem Zuge in die Wüste kamen, fürchteten sie Hungers sterben zu müssen; Jahwe aber versprach ihnen Fleisch und Brot die Fülle. „Als es nun Abend wurde, zog ein Wachtelschwarm heran und fiel überall im Lager nieder“ (Exod. 16, 13). Als Gegenstück des Untergangs der Ägypter ist am Sarkophag zu Pisa Garr. Taf. 364, 3 der Wachtelfang dargestellt: im Vordergrund werden die niedergefallenen Wachteln aufgegriffen, die Personen dahinter sind in freudiger Aufregung. — Weiter wird berichtet, wie Jahwe am andern Morgen die Israeliten statt Brotes das Manna auf dem Boden finden ließ. Dies Ereignis war in den Malereien einmal dargestellt; den Sarkophagbildern ist es fremd geblieben, wohl weil der Gegenstand zu unplastisch war, weshalb denn auch die Maler zur Aushilfe griffen, eine Art Regen oder Schneefall zu malen.[2])

Moses' Quellwunder und „Bedrängung“. Wilpert zählt 68 Wiederholungen des Quellzaubers in der Katakombenmalerei; sie beginnen früh im zweiten Jahrhundert und setzen sich fort bis zum Ende der Katakombenkunst. Moses trägt den typischen Kopf der frühchristlichen Malerei, bartlos mit kurzem Haar; erst in späteren Exemplaren erscheint er bärtig und mit vollerem Haar. Mit dem zauberkräftigen Stab

---

[1]) Durchzug: Exodus 14. Mirjam: eb. 15, 20. 21. Die Freiheiten des Bildes gegenüber dem Texte findet man leicht heraus; wir heben nur den Zauberstab hervor statt der ausgereckten Hand. Sie sind im Künstlerischen und in der Typengeschichte begründet; im Abschnitt über Chronologie und Stilkritik kommen wir darauf zurück. — Aineias auf der Flucht, Kreusa trägt den Reisesack auf dem Kopf: Roscher, Lexikon I 167. Gerhard, Auserles. Vasenbilder Taf. 217. Ein Reisesack auf dem Rücken getragen bei Ankunft Orests am Grabe Agamemnons: Roscher I 1237.

[2]) Manna: Band I 235.

schlägt er an die rechts sich erhebende Felsklippe, ein breiter Wasserstrahl schießt herab. Frühestens gegen Ende des dritten Jahrhunderts kommt, auch nicht immer, ein Israelit hinzu. Mit seiner Einführung ist eine Änderung des Typus verbunden, die aber alsbald wieder verschwindet: der Zauber ist bereits vollbracht, Moses führt einen Israeliten zu dem herabströmenden Wasser, mit der linken Hand hinweisend; beide haben den frühchristlichen Kopf und tragen nur den Chiton (Taf. 119, 1). Im folgenden Exemplar eilt der Israelit vom Felsen hinweg, rechtshin, die Rechte hoch gehoben, wie in freudiger Erregung, eifrig, die andern zur Quelle zu rufen (Taf. 127, 1). In den übrigen Beispielen finden wir den Israeliten vor dem Felsquell, mit den Händen das Wasser auffangend, immer vorgeneigt, bald wie eilig herangekommen, bald auf einem Knie liegend (Taf. 181, 2. 216, 1. 234, 2). In einer ausgeführteren Replik trägt er über dem Chiton die Chlamys (des Sagum); die Gruppe ist am Aufsteigenden eines Arkosolbogens gemalt, in der Lünette sieht man beiderseits des Guten Hirten, der unter Bäumen inmitten seiner Herde steht, je einen Israeliten (hier in längerem Chiton unter der Chlamys) wieder vor einem Felsquell das Wasser auffangen (Cripta delle pecorelle, Taf. 237. 736). Die Szene ist demnach das himmlische Paradies; das will sagen, dies Wasser meint hier nicht erst den eucharistischen Zaubertrank, der ins ewige Leben bringt, sondern bereits das Refrigerium, die Erquickung in der Seligkeit, kurz den Genuß der Seligkeit selbst.[1])

Die Szene der „Bedrängung“ wurde nicht in die Katakombenmalerei eingeführt; dagegen kommt sie oft in der Skulptur vor, meist gepaart mit der Quellszene. Das Quellwunder findet sich an Sarkophagen natürlich oft auch allein, seltener die „Bedrängung“.[2])

Den Gemälden, insbesondere dem in der Cripta delle pecorelle, am nächsten kommt die Darstellung der Quellszene an der rechten Schmalseite von Lat. n. 174 G 323, 6, nur daß die Richtung, wie in den Reliefs oft, linkshin geht: der unbärtige Moses berührt mit dem Stäbchen den Fels; ein Unbärtiger in Ärmelrock, Hosen und Chlamys liegt auf einem Knie und streckt aufblickend die offenen Hände vor, um das Wasser aufzufangen. — Ähnlich Lat. n. 119 G 307, 1, mit dem Unterschied, daß hier noch zwei Kniende mehr auf Stufen der Felsklippe angeordnet sind (der bärtige Kopf des Moses ist ergänzt). Hier nun aber tritt uns, durch einen Baumstamm getrennt, die andere Szene zum ersten Male entgegen: Moses scheint mit ausgebreiteten Armen rechtshin zu fliehen, mit ihm halten Zweie in Chiton und Chlamys gleichen Schritt; einer voraus wendet den Kopf zu Moses zurück, ein zweiter, diesem folgend, legt ihm die Hand an die Schulter (im Schema ähnelt er dem Laufenden bei Wilp. Taf. 127, 2); am Boden liegen langgestreckt drei Männer, die den Moses an den Füßen festhalten zu wollen scheinen. Man beachte die Vielheit der Männer bei Moses (die Köpfe der zwei Begleiter sind ergänzt, der des Moses nur im Mittelgesicht) [Abb. 5].

Die dem Moses zugesellten Israeliten in den weiterhin anzuführenden Reliefs unterscheiden sich von allen vorbesprochenen, gemalten wie gemeißelten, durch eine Mütze, die sie zu Chiton und Chlamys tragen. Die steife runde Mütze (ohne Krempe, ohne Schirm) kehrt in der Geschichte der Tracht häufig wieder, schon bei Assyrern

---

[1]) Quellwunder: Band I 233.

[2]) Quellwunder an Sarkophagen ohne „Bedrängung“: Lat. n. 52. 108. 122. 131. 152. 174. 176 usf. Bedrängung ohne Quellwunder: Lat. n. 115. 116 usf.

und Persern findet man ähnliches; in neueren Zeiten begegnet sie in weltlicher und geistlicher Tracht, in allerlei Gestalten, als Fell- oder Pelzmütze, als Barett, Hauskäppchen usf.; die Kommißmütze unserer Soldaten ist nichts anderes, nur mit einem unterscheidenden farbigen Band umnäht. — Die Reihe der einschlagenden Sarkophagreliefs möchte ich mit Lat. n. 55 G 358, 3 eröffnen, das sich inhaltlich mit der Malerei Wilp. Taf. 119, 1 berührt und ihr wohl auch zeitlich nicht allzufern steht. Moses hat den Zauber vollbracht, mit der Hand weist er, wie es anbietend, nach dem herabströmenden Wasser; die Gebärde gilt einem „Israeliten" in Chlamys und Mütze, der im Herantreten dem Moses die Hand an die Schulter legt, nicht um ihn zu ergreifen, sondern wie ihn vertrauensvoll ansprechend (von der zwischen beiden erscheinenden Hintergrundsfigur dürfen wir absehen). Hinter ihm, halb von ihm verdeckt, steht ein zweiter Israelit in gleicher Tracht, der aufmerksam einen mit sprechender Rechten herantretenden Jüngling (in Rock und Mantel) anblickt; das, was zwischen den beiden vorgeht, bleibt einstweilen ebenso dunkel, wie Name und Charakter des Jünglings selbst (er hält etwa die Mitte zwischen dem Moses in der oberen Zone und dem lockigen Christus). Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, daß in der unteren Zone, unterhalb der Muschel mit den zwei Männerporträts, ein kahlköpfig Bärtiger auf einem Stein sitzt (also im Freien), vornübergeneigt in einer Rolle lesend, die ein vor ihm stehender „Israelit" mit der Hand stützt, während ein zweiter zuhört, durch die Äste eines Ölbaumes, in dem Schema des Ältesten im Park der Susanna, auch des Zachäus beim Einzug in Jerusalem. Sowohl der Lesende wie der Moses im Quellwunder gleicht dem älteren Porträt in der Muschel derart, daß man denken könnte, man habe in bekanntem Verfahren den beiden die Züge des Verstorbenen gegeben [Abb. 14]. — Lat n. 108 (G 359, 2 sind die Endfelder vertauscht; der Fels bildet fast ausnahmslos den Abschluß des Reliefs an der Sarkophagkante). Nur die Quellszene; Moses, in der Linken die typische Rolle, ist bärtig, der vordere Israelit hält ein Gefäß unter das strömende Wasser. Sonst ist's der forthin feststehende Haupttypus; in der Spätantike werden die knienden Figuren, außer unseren Trinkenden z. B. auch die Schwester des Lazarus, zu winzig gezeichnet.

Die „Bedrängung" wird weiterhin nur dreifigurig gegeben und weniger erregt als in Lat. n. 119; Moses pflegt nun bärtig zu sein, die zwei Israeliten bartlos. Die Bewegung geht immer rechtshin, und Moses pflegt nach wie vor zu dem ihm folgenden Israeliten umzublicken, beides einerlei ob der Quellzauber links oder rechts anschließt. — Lat. n. 104 G 365, 2 ist der Fels mit den Köpfen der Trinkenden abgebrochen. In der „Bedrängung" schreitet Moses mit dem gesenkten Stab in der Linken; der Nachdrängende faßt jetzt seinen Oberarm, ähnlich wie der Soldat am Bassussarkophag den des Petrus; der Vorausgehende greift zurück nach Moses' linkem Oberarm [Abb. 37]. — Ähnlich Lat. n. 178 G 367, 3; dagegen in n. 189 und 175 (G 367, 2. 1), welche die Doppelszene an das linke Reliefende versetzen, ist im einen Fall im Quellwunder die Richtung rechtshin beibehalten, im zweiten die linkshin gewählt, um den Fels als Abschluß zu verwenden. — Lat. n. 184 G 364, 2 sind die zwei Szenen voneinander getrennt, das Quellwunder steht am rechten Ende, die Bedrängung ist in die linke Reliefhälfte versetzt [Abb. 38]. — Nun noch einige Spätlinge, nur als Proben. Die typische Doppelszene am rechten Ende n. 148 G 380, 4, am linken n. 173 G 315, 1. Je ein Israelit bärtig n. 135 G 314, 2 [Abb. 41]. Nur ein Trinkender n. 180. 190 G 372, 2. 384, 5. Zwei trinkende und ein dritter „Israelit" (in Mütze) im Hinter-

grund n. 135. 161. 227 G 314, 2. 382, 2. 400, 6. Das Wasser strömt aus kreisrunder Öffnung, Grousset n. 113. Vgl. noch unsere Abb. 42. 44.

Eine Sonderstellung behauptet der Sarkophag der Adelfia in Syrakus, ein Unikum (G 365, 1). Er travestiert die Szene ins Weibliche, ganz ernsthaft natürlich. Am Deckel, links vom Titulus und dem ihn haltenden Eroten, sieht man zunächst eine Gruppe von fünf Matronen, erinnernd an die Rezitationsszenen, z. B. an das Relief im ersten Saal des lateranischen Museo profano, nur daß an unserem Sarkophag die Rollen fehlen: eine Matrone frontal würdig im Sessel, die Füße auf hohem Schemel, zu ihrer Linken eine im Musentyp auf den Pfeiler gestützt; zur Rechten der sitzenden zwei stehende und eine, wir wissen nicht wieso, am Boden sitzende. Garrucci möchte gern in der Thronenden die römische Kirche erkennen und in der zu ihren Füßen, come la Maddalena ai piedi die Cristo, die orientalische (da war der Wunsch Vater des Gedankens). Dann folgt die Travestie der Doppelszene, zuerst von Garrucci als solche angesehen. Zunächst eine Gruppe von drei Mädchen, im Schema der „Bedrängung", nur das Greifen wesentlich gemildert zu einem Nähern der Hand; in dem Gerät freilich, das die eine hält, in Gestalt einer liegenden Acht, sieht Garrucci Handschellen. Zuletzt die Quellszene: statt des Moses steht ein Jüngling, eher dies als ein Mädchen, vor dem Fels, die Rechte beschwörend oder adorierend ausgestreckt; ein vorgebeugtes fast in die Knie fallendes Mädchen läßt von dem strömenden Wasser in ein untergehaltenes Kännchen laufen; die Falten des Felsens oder vielmehr Bergs erinnern an Mantelfalten, aus denen ein übergroßer bärtiger Kopf heraus kommt, der Berggott. Eine antike Personifikation. Für das unmittelbare Übergehen des Bergs in die anthropomorphe Gestalt weiß ich kein genaues Analogon; immerhin gedenkt man der in Delphine sich wandelnden Tyrrhener oder der in den Lorbeerbaum sich wandelnden Daphne. In antiker Weise auch ist's, daß der Berggott in das Bild tritt, wie sonst ein Fluß-, Wind- oder Sonnengott. Was nun den Sinn der drei Gruppen betrifft, so kam ihm Le Blant wohl noch am nächsten, als er bei der Thronenden an eine Szene im Himmel dachte, Maria im Kreise von seligen Frauen die verstorbene Adelfia bewillkommnend. In der Tat scheint auch mir der Fries auf die Seligkeit der Verstorbenen zu gehen; nur möchte ich in der Sitzenden nicht gleich eine Himmelskönigin sehen, sondern lieber die Verstorbene selbst oder vielleicht die Mutter, wie man sich's beim Sarkophag von Via Salaria gedacht hat; statt der Orante dort sehen wir hier das Mädchen zwischen zwei Begleiterinnen, was denn wieder an die Oranten zwischen Seligen erinnert. Die Quellszene deuten de Waal und Schultze auf die Verkündigung, das Übrige de Waal auf die Einführung der Maria in den Kreis der Tempeldienerinnen, Schultze auf die Heimsuchung; bei alledem bleiben viele Bedenken.[1])

Nun wäre nach Erklärungen der originalen Doppelszene zu fragen. Ficker bleibt bei der Deutung aus Exod. 17 stehen. Da es an Wasser fehlte, murrte das Volk wider Moses, so daß er Jahwe um Hilfe anrief: Nur wenig fehlt, so werden sie mich steinigen. Auf Jahwes Geheiß schlägt er mit dem Stab „womit er in den Nil geschlagen hatte", auf den Fels am Horeb, so daß Wasser hervorsprudelte. Vorausgesetzt daß an den Sarkophagen die Richtung der Bewegung als Regel rechtshin ginge, etwa wie im Jonaszyklus, so würde man die richtige Szenenfolge in den Exemplaren besitzen, welche die Doppelszene an das rechte Sarkophagende verlegen; die bildliche Auffassung des Vor-

[1]) Vgl. Le Blant, Rev. arch. 1877 II 353. de Waal, Röm. Quartalschr. 1887, 391. Führer und Schultze, Grabstätten Siziliens 1907, 314.

falles ginge dann, das später auftretende Ergreifen zugrunde gelegt, weiter als der Bibeltext, der nur von Murren redet (die an Lat. n. 119 Moses' Füße Umklammernden würden ihn um Wasser anflehen). Ficker lehnt die von römischen Exegeten bevorzugte Deutung ab, die Petrus erkennt, wie er in der Rolle des Moses Wasser des ewigen Lebens aus dem Felsen („der Fels aber ist Christus") schlage; neuerdings aber scheint sie durch schärferes Erfassen einer Äußerlichkeit eine Stütze zu erhalten. De Waal wies darauf hin, daß beim Durchgang durchs Rote Meer, beim Wachtelfang, beim Einzug in Jerusalem die Juden jene Mützen nicht tragen (so wenig wie die Chlamys); in der altchristlichen Kunst kommt die Tracht außer in den erwähnten Szenen nur noch einmal vor, bei Jesus' Vorführung vor Kaiphas Lat. n. 183 G 316, 1. Dagegen sehen wir am Triumphbogen des Konstantin in der Darstellung seines Einzugs unter den ihm voraufgehenden Soldaten einige mit ebenderselben Kopfbedeckung versehen; da sie auf früheren Sarkophagen noch fehlt, so muß sie im Lauf des vierten Jahrhunderts für gewisse Truppenteile in Rom üblich geworden sein. So läge die Annahme nahe, daß die den Fliehenden festhaltenden Leute Soldaten seien oder städtische Miliz im Dienste des Praefectus urbis. Der Festgenommene wäre demnach nicht Moses, sondern Petrus. Graeven erkennt de Waals Deutung der Mützenträger auf Soldaten an; das Relief an der Westseite des Konstantinsbogens aber bezieht er auf Konstantins Reise durch Palästina, die geleitenden Truppen sind palästinensische, die Soldaten der Sarkophagreliefs mithin jüdische, es handelt sich nicht um Petrus in Rom. Danach brachte Strzygowski, der bereits gewisse hohe zylindrische Hüte in palmyrenischer und sonstiger orientalischer Kunst in Vergleich gezogen hatte, für die niedrige Mütze weitere Belege zur Besprechung, in den Porphyrgruppen von je zwei Kriegern in Panzer, Sagum und Mütze, an San Marco in Venedig, für die er syrischen Ursprung annimmt. Wittig erkennt soweit an, daß die Uniform einer Truppengattung gehöre, die vielleicht in Palästina stand; über die hierin liegende Schwierigkeit aber etwas zu rasch hinweggehend glaubt er an de Waals Beziehung der Sarkophagszene auf Petrus in Rom festhalten zu dürfen. Er erklärt sie aus der Legende von der Passion des Petrus in Rom; wir berichten über die Hypothese bei Besprechung der Petrusbilder.[1])

Moses das Gesetz empfangend. Exodus 19 folgg. schildert wiederholt das Herabkommen Jahwes auf den Sinai, in einer Wolke, in Donner und Blitz, in Feuer, Rauch und Erdbeben (19, 16. 24, 15). Moses durfte zu ihm hinaufsteigen, und Jahwe übergab ihm die beiden Gesetzestafeln, steinerne Tafeln, vom Finger Gottes beschrieben (31, 18). Diese Tafeln sind es doch wohl, welche die christliche Kunst meint, nicht die zweiten 34, 1. 28, wo von einer Übergabe keine Rede ist. — Im Bilde empfängt Moses das Gesetz von der Hand Gottes aus einer Wolke. Die Gruppe eignete sich als Gegenstück zum Isaak, dessen Opferung durch die gleiche Hand Gottes aus einer Wolke verhindert wird. Diese Gegenüberstellung findet sich öfter beiderseits einer Muschel angeordnet, weil die „Hand aus der Wolke" den Zwickel bei der Muschelrundung gut füllte. Moses bewahrt, bis tief in das vierte Jahrhundert, den frühchristlichen bartlosen Kopftypus mit kurzem Haar; am Sarkophag Lat. n. 152 ist die Oberfigur ausgebrochen, so daß man nicht wissen kann, wie der Kopf gestaltet war. In

[1]) Ficker, Darstellung der Apostel 93, 2. de Waal, Sarkophag des Bassus 92. Konstantinrelief: Strong, Roman sculpture 1907 Taf. 104. Graeven, Gött. gel. Anz. 1901, 83. Strzygowski, Orient oder Rom 30. 37; Porphyrgruppen (Beitr. z. alten Gesch. II 1902, 111 zu Abb. 1). Wittig, Campo santo 107 Petrusszenen aus der Legende.

den übrigen Exemplaren, die den späteren mit bartlosem Kopf übrigens zeitlich gleichlaufen, ist er bärtig, vereinzelt auch mit vollerem Haupthaar. Moses steht auf ebenem Boden Lat. n. 55 [Abb. 14] und an den Exemplaren von Ancona, Mailand und in den vatikanischen Grotten; dagegen mit einem Fuß auf einer Erderhöhung, Gebirgsgelände andeutend, am pariser Exemplare und an denen mit bärtigem Moses [Abb. 28. 38]. Durch letztere Anordnung tritt das Bild in eine gewisse typologische Verwandtschaft zum Moses auf dem Horeb; doch bleibt diese Szene immer deutlich unterscheidbar, jedenfalls durch das Lösen der Sandale. Statt der zwei steinernen Tafeln empfängt Moses in den Reliefs entweder ein Täfelchen (Diptychon) oder eine Rolle; das eine wie die andere ist umschnürt. Außerdem hält Moses einigemale eine offene Rolle in der linken Hand, einen Finger dazwischen gesteckt.[1])

Eine problematische Szene bietet der Sarkophag in Paris G 319, 1 mit Baumgang: ein Bärtiger zwischen zwei Knaben, alle drei in Chiton und Himation, legt segnend die Hände auf ihre Scheitel; im Hintergrunde zwei Begleitfiguren, eine bärtig. Es ist das Schema des Christus in der Speisensegnung. Hier also eine Kindersegnung. Weil der Segnende bärtig ist, hat Garrucci an Isaak gedacht, Jakob und Esau segnend. Nur wenn man annehmen dürfte, der Kopf des Bärtigen sei ergänzt, könnte die Szene auf Jesus die Kinder segnend bezogen werden; ihrer ist das Himmelreich.[2])

Sondergruppe.

An die besprochenen alttestamentlichen Szenen reihen wir eine Gruppe solcher Bilder, die ihre Stoffe ebenfalls dem alten Testament entnehmen, die aber, nach ihrer Typik zusammengehörend, zum Teil wenigstens durch Einführung des präexistenten oder Logoschristus eine Sonderstellung einnehmen. Wir beginnen mit „Sündenfall" und „Zuweisung".

Adam und Eva waren bereits in den Malereien der Katakomben vertreten. Wir fanden, daß gerade im ältesten Exemplar, zu Neapel, die Schlange fehlt, obschon Frucht und Feigenblätter vorhanden waren; da Eva die Frucht in der Hand hält, so war der Moment des Sündenfalls dargestellt, die Feigenblätter waren unter allen Umständen proleptisch hinzugefügt. Bei alledem schien uns in der Katakombenmalerei doch das Paradiesesbild gemeint ohne Unterscheidung des biblischen vom himmlischen, oder das biblische als Bild des himmlischen. Das älteste hier einschlagende Sarkophagrelief, zu Velletri, füllt den Raum zwischen seinen drei großen Figuren mit kleineren Erlösungstypen, wie Jonas, Daniel, Brotvermehrung, Arche; dazwischen nun stehen auch Adam und Eva, eine Gruppe von ähnlicher Empfindung wie die des Bildhauers Menelaos im

---

[1]) Gegenstücke: Lat. n. 55 G 358, 3. n. 184 G 364, 2. n. 175 G 367, 1. n. 189 G 367, 2. — Moses bartlos: Lat. n. 55 und das pariser Exemplar G 324, 2 mit seinen Verwandten in Ancona 326, 2, Mailand 328, 2, vatikanische Grotten 327, 2. Lat. n. 152 G 320, 1. Bärtig: Lat. n. 175. 176. 184. 189. Volles Haupthaar: Lat. n. 189. Diptychon: Lat. n. 55. 184. 189. Syrakus. Rolle: Paris und Verwandte. Lat. n. 176. Offne Rolle in der Linken: Lat. n. 152. Mailand.

[2]) Jakob auf dem Bett liegend und die Söhne Josephs segnend, Sarkophagfragment aus der Kallistuskatakombe: Wilpert, Röm. Qnartalschr. 1906, 211.

Museo Ludovisi, nur daß die Rollen vertauscht sind. Er legt den linken Arm um ihren Nacken und die Rechte auf ihre Hand. Und sie halten keine Feigenblätter, nur ihre freie Hand geht wie unbewußt vor die Scham. Es sind die „stillen Vertrauten" im Paradies. Der Sündenfall kündigt sich erst an, zur Seite steht klein gezeichnet der Baum, von ihm her nähert sich die Schlange, die Frucht im Maul. Diese Auffassung ist nicht aus der Katakombenmalerei und ihrer Typik übernommen, sondern neue Schöpfung. Sonst pflegt auch in den Reliefs der Baum, mit oder ohne Schlange, zwischen Adam und Eva zu stehen. Nur auf wenigen Reliefs belebt die Gruppe etwas Handlung. Am Deckel Lat. n. 154 hält Eva die Hand (mit der Frucht) an den Mund, Adam hebt den Finger wie warnend; dabei halten beide mit der andern Hand schon das Feigenblatt vor. Letzteres auch an einem anderen Sarkophag zu Velletri, wo die zwei freien Hände nach dem Baumwipfel greifen. Allmählich schwindet die Handlung. Eva hält noch die Frucht in der gehobenen Hand, aber Adam hält das Feigenblatt mit beiden Händen, die nicht mehr agieren. Einen Schritt weiter in der rückläufigen Entwicklung und beide stehen handlungslos, beide Hände über das Feigenblatt gekreuzt; die Schlange hält die Frucht im Maul. Oder sie richtet den Kopf nach dem Baumwipfel. Endlich fehlt die Schlange ganz. Unsere Abb. 18. 39. 41.

Die Reihenfolge, in der wir hier die Sarkophagbilder aufgeführt haben, macht nicht den Anspruch, genau ihre zeitliche Abfolge wiederzugeben; ältere, bereits überholte Entwicklungszustände können in späteren Exemplaren immer noch einmal wiederkehren. Aber soviel scheint doch auf der Hand zu liegen, daß der Entwicklungsgang von Leben und Handlung zu Verkümmerung und fast heraldischer Starrheit führte. Sollten die Bilder auf Darstellung des Sündenfalls zugespitzt sein, so müßte es auffallen, daß gerade das Spiel mit der Frucht ausfällt. Wie Adam und Eva zuletzt dastehn, machen sie wieder den Eindruck bloßer Paradiesesstaffage oder bloßer Paradiesessymbole.[1])

„Zuweisung" ist die konventionelle Bezeichnung der Szene, in welcher Adam und Eva nach dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese ihre künftige Arbeit zugewiesen erhalten, Adam in Gestalt eines Ährenbündels, Eva in Gestalt eines Schafs. Freilich, die Genesis weist nach dem Sündenfall der Eva die Schwangerschaft und dem Adam den Feldbau zu; letzteres wiederholt bei der Vertreibung (3, 16. 17. 23). Von ihren Kindern wurde Abel ein Schafhirt, Kain ein Ackerbauer; Kain brachte Jahwe zum Opfer Früchte des Ackers, Abel von den Erstlingen der Herde und zwar von ihrem Fette (4, 3. 4). Doch damit sind Berufsarten unterschieden, nicht aber die Arbeit des Mannes und des Weibes. Daher wird die Annahme nicht fehlgehen, daß es sich in den Sarkophagreliefs wieder nicht um Illustration der biblischen Erzählungen handle, sondern nach der Weise der frühchristlichen Kunst um Veranschaulichung von Ideen. Wenn nun dem Adam ein Ährenbündel gegeben wird, so scheint dies Sinnbild in der Tat auf den Ackerbau hinzuweisen; wenn der Eva aber ein Schaf, so ist dabei doch wohl nicht an Schafzucht gedacht, wohl aber an das in erster Linie wichtige Produkt der Schafhaltung, an die Wolle. Spinnen und Weben ist überall Frauenarbeit gewesen, nicht bloß in primitiven Verhältnissen, sondern weit darüber hinaus. — Wittig indessen beschreitet einen ganz verschiedenen Weg der Interpretation; für Garbe und

[1]) Adam und Eva in der Malerei: Band I 167. — Velletri I: G 374, 4. Lat. n. 154: G 316, 4. Velletri II: 396, 2. Eva hält Frucht: Lat. n. 191 G 312, 1. Handlungslos: Lat. n. 161. 146. 176 G 382, 3. 313, 2. 384, 6. Grousset n. 94 G 314, 4.

Lamm setzt er „Ähre und Blut“ ein, um die oft gesuchte Beziehung auf die Eucharistie herauszubringen. Allenfalls könnte man die Frage stellen, ob das Zuweisungsbild vielleicht schon im Altertum sekundär auf die Eucharistie bezogen worden sei.[1])

Adam und Eva stehen frontal, höchstens die Blicke nach der Mitte gerichtet, genau wie in der letzten Phase der Sündenfallsbilder; zwischen ihnen steht an Stelle des Baumes eine männliche Gestalt in Rock und Mantel, bartlos langlockig, der zweite Christustyp, der Christus als der Logos, der hier den Menschen ihre Aufgabe zuweist. Er reicht dem Adam ein Ährenbündel (oder eine Garbe steht am Boden zwischen den zwei Männern); mit der Linken hält er ein aufrecht stehendes Schaf an den Vorderpfoten, ebenso etwa wie die altgriechische „Herrin der Tiere“ einen Löwen oder ein Reh hält. — Es kommt auch vor, daß die „Zuweisung“ mit dem „Sündenfall“ kombiniert ist, so wenn in der Zuweisung neben Eva der Baum mit der Schlange steht, die eine Frucht im Maul hat [Abb. 37]. Oder umgekehrt, mit dem Sündenfall werden Elemente der Zuweisung verbunden, indem der Christus neben Adam erscheint, die Ähren in der Rechten, und die Stammeltern nach ihm ihre Blicke richten [Abb. 40]. Die Assoziation der beiden Szenen war den Bildhauern so gewohnt, daß sie dahin kamen, in das typische Sündenfallbild einfach Garbe und Schaf einzuschieben. Statt deren sehen wir einmal zwei Fruchtkörbe eingesetzt, die natürlich mit der Zuweisung nichts mehr zu tun haben, sondern die mit rechten „Paradiesäpfeln“ gefüllt sind. Ein andermal ist der Zuweisung ein solcher Fruchtkorb hinzugefügt.[2])

Kain und Abel bringen ihre Opfer, Abel ein Lamm, zu seiner Rechten Kain ein paar Ähren; beide sind unbärtig, in Chiton, barfuß; angezogen treten sie nur G 319, 1 auf. Einmal bringt Kain statt Ähren Trauben; das ist verständlich, da Trauben ein Haupterzeugnis der klassischen Länder sind [Abb. 40]. Die Brüder legen ihre Opfer nicht auf Altäre, weder Kain die Ähren, noch Abel das Fett des Lammes, sondern sie bringen ihre Gaben in den Händen; sie bringen sie dem auf einem Stein sitzenden Gott. Der bärtige Gott sitzt rechtshin (stets mit dem Rücken gegen das linke Ende des Reliefs) in Chiton, Mantel und Sandalen, den rechten Fuß etwas vorgeschoben, manchmal schwebend (als ob das Bein übergeschlagen wäre, was aber nicht der Fall ist); die Linke faßt in das Gewand (einmal hält sie eine Rolle), die Rechte ist sprechend gehoben [Abb. 34]. Der Typus der dem Gott Opfer bringenden Brüder will verglichen sein mit dem der Magier, wo sie dem Christuskind ihre Gaben bringen; letzteres Bild war früher entstanden.

Im Fragment von Santa Agnese sitzt der Gott auf tuchbedecktem Korbstuhl und legt die Linke an das Ährenbündel (G 402, 3). Am veroneser Exemplar sitzt der Gott auf einem Bema, der Stuhl hat, der Sella curulis ähnlich, gekreuzte und geschwungene Beine, die aber in Löwentatzen endigen; im Hintergrund (das Relief ist an einer Schmalseite) tauchen die Architekturen der Frontseite noch einmal auf. Am Säulensarkophag zu Fermo steht der bartlos langlockige Christus — dem Jahwe wieder einmal der Christus untergeschoben — in der Mittelnische, zu seiner Rechten Abel, zu

---

[1]) Wittig, Campo santo 84.

[2]) Zuweisung: Lat. n. 178. 186. 189 G 367, 3. 313, 4. 367, 2. Garbe am Boden: Syrakus G 365, 1. Zuweisung mit Sündenfall: Lat. n. 104 G 365, 2. Sündenfall mit Zuweisung: Lat. n. 193 G 372, 3. — Garbe und Schaf: Lat. n. 152 G 314, 1. n. 136 G 383, 5 (nur die Garbe; neben Adam ein bärtiger Gott). Bassussarkophag G 322, 2. Zwei Fruchtkörbe: Verona G 333, 3. Ein Korb in der Zuweisung: Grousset n. 151 G 396, 4.

seiner Linken Kain, jeder mit seiner Gabe. Diese Gruppe ist in Anlehnung an die „Speisensegnung“ komponiert; aber im Unterschied davon legt der Christus hier nicht die Hände segnend auf die Objekte, sondern hebt die Rechte sprechend, genau wie der sitzende Gott im gewöhnlichen Typus. Der Gedanke an „Opfersegnung“ liegt um so ferner, als die Geschichte des ersten Opfers sich bekanntlich dahin zuspitzt, daß aus dem größeren Wohlgefallen Jahwes an Abel ein Brudermord entstand. Dementsprechend nimmt in allen Exemplaren nicht der ältere Kain, sondern der dem Gott wohlgefälligere Abel den Ehrenplatz ein, zur Linken des Bruders, zur Rechten des Christus.[1])

Schöpfung der Eva. „Da ließ Jahwe Gott einen tiefen Schlaf auf den Menschen fallen; als er entschlafen war, nahm er eine von seinen Rippen und füllte ihre Stelle mit Fleisch aus. Alsdann gestaltete Jahwe Gott die Rippe, die er von dem Menschen genommen hatte, zu einem Weibe“ Gen. 2, 21. 22 Kautzsch; *καὶ ᾠκοδόμησε Κύριος ὁ θεὸς τὴν πλευράν, ἣν ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ Ἀδάμ, εἰς γυναῖκα* Sept. Swete I 4. Der Schöpfer, bärtig in vollem Haar, sitzt rechtshin in einem Lehnstuhl von Holz oder Marmor; die Füße zurückgezogen, etwas vorgebeugt, modelliert er, ein anderer Prometheus, mit den Fingern an der Brust der auf einem Untersatz stehenden Eva. Hinter ihr der lockige Christus, als Logos, den Mantel umgeschlagen, offenbar die Linke mit dem Mantelsaum unter den rechten Arm gesteckt, und mit sprechender Rechten, sagt wie ein teilnehmender Kollege sein Wort dazu. Diese hübsch gedachte Atelierszene befindet sich am Sarkophag zu Campli. — An Lat. n. 104 sitzt der Schöpfer, wie die Maria in der unteren Szene, in einem Korbstuhl, die Füße auf einem verzierten Schemel, doch ist dem Gotte eine weiche Decke über das Korbgeflecht gelegt, gleicherweise wie in einem Exemplar des ersten Opfers. Vor ihm am Boden liegt Adam schlafend, ausgestreckt auf dem Rücken; zu seinen Füßen aber steht Eva, in kleiner Figur wie Adam, zum Schöpfer aufblickend. Der Schöpfer spricht mit erhobenen zwei Fingern das Schöpferwort; bei ihm stehen zwei Gestalten, bärtig, in kurzem Haar, angezogen und in Sandalen wie er; der eine mit kahler Stirn, hinter dem Korbstuhl, faßt die Stuhllehne an, der andere, zum Schöpfer sich zurückwendend, legt die Rechte auf Evas Scheitel. Das Bild atmet eine theologischere Auffassung. Die drei am Schöpfungsakt Beteiligten erklärt Garrucci für die Dreieinigkeit, den mit der kahlen Stirn für Gottvater, den sitzenden Schöpfer für den Logos, den dritten für den heiligen Geist. Für Ficker dagegen ist der hinter dem Korbstuhl eine Nebenfigur, so unbedeutend wie der Joseph der Zone darunter, in den zwei anderen Bärtigen sieht er zweimal denselben Gottvater als Schöpfer; das eine Mal, da er sitzt, versenke er durch sein Wort den Adam in Schlaf, oder er vollziehe die Schöpfung des Weibes, das andere Mal lege er die Hand auf ihr Haupt, um sie zu beseelen. Seine Kopfwendung nach dem Sitzenden hin scheint jedoch eine Szenentrennung zu verbieten; da nun aber Ficker gegen die Dreieinigkeit ebenso gewichtige Gründe geltend gemacht hat, wie gegen die von Schultze vorgeschlagenen Engel beiderseits des Schöpfers, so liegt hier ein ungelöstes Problem vor. Analogien aus der heidnischen Kunst hat Ficker angeführt, und er bemerkt soweit richtig, daß der Bildhauer an heidnische Vorbilder angeknüpft, dann aber selbständig gearbeitet habe. Nur hätte Ficker den Gegensatz zwischen Heidnisch und Christlich auf das Gegenständliche beschränken sollen; der Künstler war als solcher weder ein heidnischer noch

[1]) Trauben: Lat. n. 193 G 372, 3. Fuß schwebend: Lat. n. 164 G 350, 2. Rolle: Grousset 88 G 396, 6. Verona: eb. 333, 2. Fermo: eb. 310, 2. Christus auch Grousset n. 115. Opfersegnung: Wittig, Campo Santo 87 zu n. 46.

ein christlicher, sondern ein antiker [Abb. 37]. — Am Sarkophag von Velletri scheint der Schöpfer, bartlos lockig, vor der stehenden Eva zu sitzen; er legt ihr die Hand auf den Mund, womit denn vielleicht die Beseelung der fertig modellierten Gestalt ausgedrückt werden soll.[1])

Unter den Szenen, die in der Skulptur neu erscheinen, und zwar denjenigen des vierten Jahrhunderts, befindet sich auch die Totenbelebung; nicht die Erweckung des Lazarus ist gemeint, noch die der Jairustochter oder des Jünglings zu Nain, sondern die Belebung der Gebeine einer Mehrheit von Toten, dergleichen in allen Schriften des alten und des neuen Testamentes nur einmal vorkommt, freilich nur als Vision, wenn nicht als bloße rhetorische Figur, im Propheten Ezechiel Kap. 37. Der Prophet wirkte im babylonischen Exil. Da gab es welche, die sprachen: Unsere Gebeine sind verdorrt, unsere Hoffnung ist verschwunden, es ist aus mit uns. Ezechiel aber hielt fest an der Hoffnung auf eine Heimkehr aus dem Exil und Wiederherstellung des heimischen Staates. Er sprach im Namen Jahwes: Fürwahr, ich will eure Gräber öffnen und euch, mein Volk, aus euren Gräbern heraufholen und euch ins Land Israel bringen, und ich will meinen Atem in euch geben, daß ihr wieder lebendig werden sollt, und will euch in euer Land versetzen. Um das zu veranschaulichen schildert der Prophet eine Vision, wie Jahwe ihn hinausgeführt habe in ein Tal voller verdorrter Gebeine; auf Jahwes Geheiß rief er feierlich über die Gebeine hin, daß sie nach Jahwes Wort wieder lebendig werden sollen: und sie fügten sich wieder zusammen und überzogen sich mit Sehnen, Fleisch und Haut. Und auf abermaliges Rufen kam der Wind (Atem) und fuhr in sie, daß sie Leben bekamen und sich auf ihre Füße stellten.

In den Sarkophagreliefs trägt der Wundertäter genau die Gestalt und den Kopf des bartlos langgelockten Christus (nur Lat. n. 191 [Abb. 39] hat er kürzeres Haar, in Übereinstimmung aber mit den anderen Christusbildern desselben Reliefs), die Rolle in der Linken; das Wunder bewirkt er mit dem typischen Stab, genau wie im Weinzauber. Hinter seiner rechten Schulter erhebt ein Bärtiger zu ihm redend die Hand, bisweilen erscheint noch ein Bartloser hinter des Christus linker Schulter, ihm zugewendet. Garrucci und Schultze erklären den Wundertäter nach der Schilderung im Prophetenbuch für Ezechiel; in dem Bärtigen sieht Garrucci den Logos, im zweiten Bartlosen den Christus, dessen Prototyp Ezechiel sei; Schultze dagegen, der den Christustyp des „Ezechiel“ richtig erkannte, meint, auch die zwei Begleitpersonen seien den neutestamentlichen Wunderszenen entnommen (will sagen den Jüngertypen). Ficker zu Lat. n. 135 erklärt anlehnend an das Prophetenbuch den Bärtigen für Gottvater (untergeschoben dem biblischen Jahwe, der niemals ein Gottvater gewesen ist), den Wundertäter aber einfach für Christus. Der Augenschein spricht für die Richtigkeit letzterer Erklärung. Ezechiels Belebung der Totengebeine gilt als Prototyp der Totenbelebung durch den Christus, im Bilde ist dieser in die Rolle jenes eingetreten. Spricht das Bild nun aber von der christlichen Vorstellung einer Auferstehung der Leichen bei der ja längst in die Zukunft geschobenen Parusie des Christus? Wenn irgendwo scheint hier die Beziehung evident, wie ja auch bei den anderen Totenerweckungen der Gedanke nahe liegt. Dennoch möchte ich zur Vorsicht raten, da die altchristliche Skulptur sonst Zukunftsgedanken so wenig ausspricht, wie die Katakombenmalerei; z. B. Gerichtsszenen gibt es weder hier noch dort.

---

[1]) Campli: G 399, 7. Lat. n. 104: G 365, 2. Velletri: G 396, 2.

Die Toten sind durch kleine männliche Figuren dargestellt, ähnlich dem Adam und der Eva in der letzteren Schöpfung. Eine solche Figur liegt ausgestreckt auf einer Bodenschräge zu Füßen des Christus und wird von dessen Stab berührt, eine zweite, auch eine dritte, steht bereits auf ihren Füßen; am Boden liegt wohl noch ein Kopf oder ein Fuß (das worauf der Christus am Sarkophag aus Villa Ludovisi tritt, sieht weniger wie vier Knochen aus als wie vier Zehen eines Fußes). Lat. n. 121 sind die Lebenden nicht größer als die Wiederbelebten; deren stehen dort zwei, auch liegen neben dem noch nicht aufgerichteten zwei Köpfe, der eine, wie alle die Wiederbelebten, mit Fleisch bekleidet, der andere ein nackter Schädel. Unsere Abb. 39. 41. 42.[1])

Abgesehen von dem aus der frühchristlichen Malerei stammenden „Sündenfall" sind die Bilder unserer „Sondergruppe" Neuschöpfungen des vierten Jahrhunderts. Der sepulkrale und Jenseitssinn der Totenbelebung unterliegt keinem Zweifel. Was aber bedeuteten in der Sargbildnerei die Szenen aus den ersten Kapiteln der Genesis, Schöpfung der Eva (wo die des augenblicklich in Schlaf versenkten Adam wohl mitgedacht ist), Sündenfall und Zuweisung, Kain und Abels Opfer? An Lat. n. 104 sind Schöpfung der Stammeltern, Sündenfall und Zuweisung vereinigt, letztere beide sogar verschmolzen, und zwar in der Weise, daß der Zuweisungsgruppe der Baum mit der Schlange hinzugefügt ist (nicht, wie sonst wohl, umgekehrt Garbe und Schaf, oder der Christus mit den Ähren, den Stammeltern unter dem Baum). Das sieht aus, wie Lust am Erzählen, hier der Urgeschichte, dergleichen man ja der Kunst des vierten Jahrhunderts nachrühmt, gegenüber der frühchristlichen Bildersprache. Was aber war das Interesse der Auftraggeber? Das Hervortreten des präexistenten Christus Logos sieht eher aus wie gesteigertes dogmatisches Interesse, wie Ausbau der Christologie. Diese scheint auch die Gestaltung des ersten Opfers mit dem zentralen Christus am Sarkophag von Fermo veranlaßt zu haben. Und der Christus war doch, sicher im sepulkralen Kreis, durchaus der Herr des Lebens nach dem Tode. An der Ausarbeitung der Interpretation bleibt noch viel zu tun.

Evangelische Erlösungstypen.

Die evangelischen Erlösungstypen erscheinen in den Sarkophagreliefs um ein paar vermehrt.[2])

Die Wiederbelebung des Lazarus hält sich in der Hauptsache an den aus der Malerei bekannten Typus: das Grab als hellenistisches Mausoleum, auf einem Unterbau mit Freitreppe, die Front wohl gesäult, unter Giebel; in der Tür steht die Mumie des Lazarus; Christus streckt die Hand nach ihm aus, später den Zauberstab; dabei in der Regel Lazarus' Schwester Maria, einmal auch Martha, sowie ein oder zwei Hinter-

[1]) Totenbelebung: V. Schultze, Arch. Studien 99. — Lat. n. 115 verschmilzt die Totenbelebung mit der Erweckung des Lazarus, insofern die zwei hier (und in n. 186) benachbart angeordneten Wunder durch eine und dieselbe Christusgestalt verrichtet werden. n. 116 (G 376, 4). n. 121 (398, 3). n. 135 (318, 1). n. 180 (372, 2). n. 186 (313, 4). n. 191 (312, 1). Grousset n. 92 Villa Ludovisi, jetzt Lat. M n. 26. — de Waal, Röm. Quartalschr. 1906, 28 leugnet jede Beziehung auf Ezechiel, es sei einfach die künftige Auferstehung gemeint.

[2]) Erlösungsbilder: Band I 223. — Zu Jesus als Heiland (σωτήρ) vgl. Wendland, Hellenistische Kultur 122, 3.

grundsfiguren in wechselnder Anordnung, die man eher als Jünger, denn als tröstende Juden verstehen wird. Das Mausoleum bildet regelmäßig den einen Abschluß des Reliefs, in den früheren Exemplaren am linken Ende, später wechselnd links oder rechts. Christus erscheint ohne Zauberstab an den verhältnismäßig frühen Exemplaren Lat. n. 119 und 55 [Abb. 5. 14]; an letzterem beugt sich Maria auf die von ihr erfaßte Linke des Heilands, der hier nicht nach Lazarus blickt, sondern geneigten Hauptes auf Lazarus herab — einer von den Zügen, welcher die Komposition dieses Reliefs so viel ansprechender macht, als wir es sonst an den Sarkophagen gewohnt sind. An n. 119 kniet Maria, aber noch mit aufrechtem Oberkörper, Martha steht im Hintergrund beim Grab. In den späteren Exemplaren mit linkshin gewandtem Christus pflegt er die Rolle in der Linken zu halten, in der Rechten das Stäbchen; an n. 146 legt die kniende Maria die Hand an sein Knie. In den Sarkophagen seit Konstantin wirft sich die nun immer zu klein gebildete Maria zu Boden, vornüber geneigt, wenn auch den Christus anblickend (n. 148. 175); an n. 104 legt sie die Hand bittend an seinen Fuß [Abb. 37]. Ist die Szene an das rechte Ende des Sarkophags versetzt, so streckt Jesus die Rechte mit dem Stäbchen an seiner Brust vorbei; einmal wendet er sich nach der Nachbarszene hin (n. 193) [Abb. 40], einmal fehlt Maria (400, 7); ganz winzig und fast hündisch kriechend erscheint sie an n. 184 [Abb. 38]. Nach der lockeren Komposition zu urteilen sind besonders spät n. 127 und 162 (an letzterem setzt Christus, neben dem keine anderen Personen vorkommen, den Fuß auf die unterste Stufe), sowie am Sarkophag von San Callisto Abb. 43. Ausnahmsweise findet sich die Szene an einem Säulensarkophag; hier sind bei der Einordnung die Reliefenden nicht berücksichtigt.[1])

Die Erweckung der Tochter des Jairus kommt in der Sarkophagskulptur wie in der Katakombenmalerei je einmal vor, beides im vierten Jahrhundert. Am linken Ende des Reliefs steht eine Kline rechtshin, mit gedrehten Beinen, die sichtbare Kante des Kopfbrettes mit einem herabschießenden Delphin verziert. Auf der Kline liegt das Mädchen, das sich eben hebt, vom Christus an der Hand gefaßt; dieser hat in der Linken eine sich öffnende Rolle. Der bärtige Jairus steht hinter der Kline, genau frontal, die Rechte jedoch mit zwei eingeschlagenen Fingern gegen den Heiland hin gehalten. Im Vordergrund hat sich eine Matrone ihm zu Füßen geworfen, im Schema von Lazarus' Schwester, auch in derselben Winzigkeit; wohl die Mutter des Mädchens. Hinter dem Kopfende der Kline steht ein Unbärtiger in Chiton, über die Kline hinweg adorierend die Hände zum Christus ausgestreckt [Abb. 42]. — Häufiger begegnet die Erweckung des Jünglings zu Nain. Der Christus, in der Linken die Rolle, berührt mit dem Stäbchen den sich bereits erhebenden Kopf einer mumienhaft eingewickelt am Boden liegenden Gestalt; eine Nebenfigur pflegt dabei zu sein. Die Handlung geht an einem Säulensarkophag linkshin, an Lat. n. 175 und 112 rechtshin. Andere Darstellungen schließen sich dem Text enger an, indem sie den Sarg hinzufügen; als marmorner, wohl auch geriefelter Sarkophag gedacht, steht er auf ebenfalls marmornen Untersätzen in Form von Löwenbeinen mit Löwenköpfen, oder am Boden. Der Gestorbene erhebt sich aus ihm mit dem Kopf, oder ist wie auf dem Sarg liegend ge-

[1]) Lazarus in der Malerei: Band I 225. — Lat. n. 119. 55: G 307, 1. 358, 3. Maria kniefällig: Joh. 11, 32. — Lat. n. 146: G 313, 2. — Lat. n. 148. 175. 104: G 380, 4. 367, 1. 365, 2. — Am rechten Reliefende: Lat. n. 161. 108. 186. M n. 26 (G 382, 2. 359, 2. 313, 4. 361, 1). Christus weggewendet: n. 193 (372, 3). Maria fehlt n. 166 (400, 7); hündisch 184 (364, 2). Spätest 127. 162 (376, 1. 348, 1). Säulensarkophag: Wittig 78 n. 38. — Vgl. Ficker S. 16. 64.

zeichnet. An n. 183 zeigt der Vater der Mutter das Wunder. An G 319, 4 hockt beim Sarg die Mutter am Boden, im alten Schema der Trauer. An G 404, 2 tragen zwei Männer auf den Schultern das Totenbett, das die Gestalt eines Sofas hat; auf ihm hat sich der Verstorbene eben erhoben.[1])

Es folgen Heilungsgeschichten.[2])

Der Gichtbrüchige ist in den Sarkophagreliefs wie in den Malereien in dem Augenblicke wiedergegeben, wo er durch Jesus' Wort geheilt auf dessen Geheiß sein Bett auf den Nacken oder auf den Kopf genommen hat und davongeht. Die Heilung ausgedrückt durch Berühren mit der Hand, ist mit dem Davongehen in einen und denselben Moment zusammengefaßt; anders als in den Malereien wird in den Reliefs der Heiland stets mit dargestellt. Der Geheilte trägt den Chiton, der Christus hält in der Linken die Rolle. An einem Säulensarkophag wurde ein früherer Moment beliebt: nachdem die Heilung eben vollzogen, stellt der Geheilte seine Kline auf ihr Fußende hoch, um sie danach auf den Nacken zu nehmen. Die Kleinheit des Geheilten in manchen Reliefs möchte ich nicht als die eines Knaben bezeichnen, sondern es ist dieselbe, die wir in den späteren Sarkophagen an Figuren wie den Trinkenden im Quellwunder oder der Schwester des Lazarus bemerkt haben und weiterhin an dem geheilten Blinden wiederfinden werden; je höher der Christus gehoben wird, desto tiefer wird der Mensch erniedrigt [Abb. 38—41]. Die Nebenfiguren lassen wir beiseite. Ein Sarkophag bringt die Szene neben der zentralen Orante; ihr, der Verstorbenen, wendet der Christus den Kopf zu, als derjenigen, welcher der ganze Bilderaufwand, das heißt die ganze Wundermacht des Erlösers eigentlich gilt [Abb. 40]. — Ein anderer Sarkophag mit gereihten Architekturen, darunter zwei Toren mit Zinnen direkt auf den Archivolten, rückt die Szene ungefähr in die Mitte des Reliefs. Links davon, unter einer Arkade, kommt der Christus von linksher, gefolgt von zwei Jüngern, das Haupt geneigt, als ob er es mit dem Gichtbrüchigen zu tun habe; aber seine Rechte ist vorgestreckt, ohne daß seine ganze Bewegung Ziel und Gegenstand hätte. Statt dessen folgt jenseits der Säule unsere Szene, und zwar in ungewöhnlicher Entfaltung und in zwei Zonen. Im niedrigeren Sockelbild liegt linkshin ein Kranker in Chiton und Mantel auf verhängter Kline, die Hand auf dem Kopf wie Endymion, Jonas u. a. Ruhende; dreie im Chiton sitzen um ihn herum, zwei links mit vorgestreckter Rechten, einer rechts scheint die Hand an das Kopfende der Kline zu legen. Im oberen Hauptbild aber sehen wir die typische Heilung des Gichtbrüchigen, etwas lebhafter in der Bewegung des Christus, dazu wieder drei Nebenfiguren in Chiton, teils sitzend teils stehend, einen mit Stab, es mögen Kranke gemeint sein. Den Hintergrund bildet ein dreibogiger Säulengang, doch wohl in Anklang an die fünf Hallen am Teich Bethesda Joh. 5, 12 [Abb. 32]. Einen Moment zwischen dem Ruhen auf der Kline und dem

---

[1]) Tochter des Jairus: Mk. 5, 22 und Parallelen. Malerei: Band I 225. Sarkophag: Lat. n. 116 G 376, 4. — Jüngling zu Nain: Lk. 7, 11. Säulensarkophag: Lat. n. 195 G 397, 9. Rechtshin: n. 175 G 367. 1. n. 112 Ficker Taf. I. Lat. n. 183. 179. 189 (G 316, 1. 370, 1. 367, 2). Vgl. Ficker S. 54. — Zu beiden Szenen vgl. de Waal, Röm. Quartalschr. 1906, 38.

[2]) Die Heilungsgeschichten machen auf Thiersch (Hist. Zeitschr. 1909, 582) den Eindruck, als sei durch diese Szenen auf ein Sakrament angespielt, die Krankensalbung Jakob. 5, 14—15, die sich in den griechischen und römischen Kirchen bis heute erhielt. Ich finde in den fraglichen Szenen nichts, was darauf hinwiese.

Aufnehmen der Kline stellen drei Sarkophage dar, an denen der Kranke auf der Kline sitzt und so vom Christus am Kopf berührt wird.[1])

Die Blindenheilung begegnet in der Skulptur weit öfter als in der Malerei. Sie ist hier auch anders komponiert, insofern der Blinde steht, nicht wie in der Malerei kniet; von Knien steht ja auch nichts in den Texten, es war in der Malerei nur durch Gegenstücke mit Knienden veranlaßt. Der Heiland pflegt sich vorneigend, später auch geradeaus oder aus dem Bilde herausblickend, die Hand oder zwei Finger an die blinden Augen zu legen, einmal berührt er beide Augen mit einer Hand. Der zu klein gebildete Blinde trägt den Chiton, der öfter ungegürtet ist, darüber den Schulterkragen oder die Pänula, und führt einen Stab in der Hand. Ein bisweilen hinter dem Blinden stehender Jünger umfaßt seine Schulter, etwa wie bei einer Operation haltend und beruhigend [Abb. 14. 28. 32. 37—41]. Einige Bildhauer geben nach Matthäus zwei Blinde; der erste hat den Stab, der zweite hält sich an ihm; dem ersten legt der Christus die Hand auf den Kopf. Oder Jesus legt dem ersten die Hand auf den Kopf, der zweite wird von einem Jünger in vollem Haar und Bart um die Schulter gefaßt, jeder Blinde führt einen Stab [Abb. 32].[2])

Die Blutflüssige. Ficker S. 17 unterscheidet in der Skulptur vier Hauptauffassungen, „gewissermaßen die vier Akte der Handlung". Richtiger scheint die Bemerkung, daß die verschiedenen Auffassungen nebeneinander hergehen — sofern nämlich überhaupt von solchen gesprochen werden kann. Ganz unzweideutig ist die Blutflüssige nur dann gekennzeichnet, wenn sie, kniend, oder gebückt stehend, das Gewand des Heilandes berührt. Dem Wechsel in dessen Gebärdung (er hält seine Hand bald ferner, bald näher und seine Fingerspitzen berühren den Scheitel oder seine Hand legt sich auf ihn) möchte ich keine Bedeutung beimessen; sie wechselt wohl schon deshalb, weil die Texte für ihre Gestaltung keinen Anhalt geben [Abb. 28. 32]. — In einigen Reliefs fehlt das Motiv des Gewandanfassens, damit fehlt aber die unzweideutige Kennzeichnung der Figur als der Blutflüssigen; man könnte da ebensogut an die Kananäerin Mk. 7, 24 denken. Problematisch ist auch die Mittelszene am Sarkophag in Leiden, wo eine Verschmelzung mit einer anderen Szene vorliegt: die Matrone, nicht eine Verstorbene, kniet vor dem Christus, die Hand unter dem über die linke Schulter geworfenen Mantelende (das ist aber nicht das Schema der „verhüllten Hände"); die rechte Hand sowohl des Heilandes wie des hinter der Frau stehenden Jüngers ist abgebrochen, weder näherte sich jene ihrem Scheitel, noch diese ihrer Schulter; letztere aber auch nicht dem Kinne des Jüngers; im Hintergrund aber steht der (bei den Petrusszenen zu besprechende) Hahn. — Auf die Kananäerin aber wird ein anderer

---

[1]) Der Gichtbrüchige in den Malereien: Band I 226. — Lat. n. 191. 146. 186. 173. 135. 184. 127 (G 312, 1. 313, 2. 4. 315, 1. 318, 1. 364, 2. 376, 1). Wittig 83 n. 43. Kline hochgestellt: n. 155 G 315, 2. Orante: n. 193 G 372, 3. Architekturen: n. 125 G 314, 5. — Der Kranke sitzt: n. 175. 222 (G 367, 1. 400, 4). Grousset n. 87 G 379, 4.

[2]) Blindenheilung in der Malerei: Band I 226. — Christus sich vorneigend: vor allem, dazu in halber Rückansicht, Lat. n. 55 (G 358, 3); ferner n. 104. 222 (365, 2. 404, 4). Geradeaus: n. 146. 166. 193. M 26 (313, 2. 400, 7. 372, 3. 361, 1. 402, 3). Aus dem Bilde heraus: n. 186 (313, 4). Nach zentraler Verstorbener umblickend: n. 180 (372, 2). Beide Augen: n. 160 (376, 2) — Chiton ungegürtet: n. 191. 135. 189. 178 (312, 1. 318, 1. 367, 2. 3). Streckt beide Hände vor: n. 173. 184 (315, 1. 364, 2). — Jünger: n. 175 (367, 1). — Zwei Blinde: n. 125 (314, 5) und Leyden (319, 4). — Zwei Fragmente: Wittig 77 n. 37. 38.

Typus bezogen, in welchem eine Frau die Hand des Christus ergreift und küßt. Unmißverständlich findet sich das Küssen nicht in den Texten. Dort ist von Proskynese die Rede; das war eigentlich eine bestimmte Art des Kusses, die Kußhand, dann aber in weiterem Sinne jede Form unterwürfiger Verehrung; hier wäre es der Handkuß. — Ein verwandter Bildtypus ist noch der Hauptmann von Kapernaum Mt. 8, 5. An dem veroneser Sarkophag steht er vor dem Christus, sich verbeugend, die Hände unter der Chlamys. Er ist, wie diese Art Personen vor dem Christus meistens, zu klein gebildet.[1])

Andere Erlösungstypen faßten wir im ersten Bande unter der Bezeichnung Erlösungsmittel zusammen. Mit den vorstehend besprochenen Rettungsbildern hängen sie gedanklich eng zusammen, wie sie auch unterschiedslos mit ihnen zusammen verwendet wurden; doch bilden sie eine eigene Gruppe, weil sie nicht bloß allgemein die Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben versinnbildlichen, sondern eben gewisse Hilfsmittel der Erlösung. In der Katakombenmalerei lernten wir zwei solche Typen kennen, die auch als Gegenstücke verwendet wurden, Brotvermehrung und Weinzauber. Der Christus gebraucht seinen Zauberstab, in einem Fall um die Brote zu vermehren, im andern um das Wasser in Wein zu verwandeln; dort steht eine Reihe voller Brotkörbe am Boden, hier eine Reihe Wasserkrüge (vielmehr Töpfe, vielleicht sind Kratere gemeint), deren er je einen mit gesenktem Stabe berührt. Die Idee der Brotvermehrung stammt aus der Speisung der Tausende, ebenso die Reihe der Brotkörbe, der Weinzauber aus der Hochzeit zu Kana. An die Speisung der Tausende ist aber nicht mehr gedacht, ebensowenig an Kana; sondern beide Bilder sind eucharistisch gemeint, sie veranschaulichen Brot und Wein des Abendmahls, deren Genuß das ewige Leben verbürgt. Eine andere Versinnbildlichung der mystischen Speise bestand in Zusammenstellungen von Brot und Fisch, den Speisen des messianischen Mahles, nämlich dem Gelage der Tausende. Dieselben Speisen sahen wir in der Katakombenmalerei bei den Seligenmahlen figurieren, die im christlichen Gedanken- und Bilderkreis eine Übertragung des messianischen Mahles ins Jenseits sind, wenn an sich auch Fortsetzungen der heidnischen Seligenmahle.[2])

Der ziemlich frühe Sarkophag von Velletri nimmt eine Sonderstellung ein: zwischen fünf Brotkörben steht ein Bartloser in Exomis, die Hände seitwärts abgestreckt, auf

---

[1]) Die Blutflüssige in der Malerei: Band I 229. — Lat. n. 125 (Garr. Taf. 314, 5). Bottari Taf. 41, 2 (375, 3). Lat. n. 152. 148. 195. 175. 189. 178 (320, 1. 380, 4. 397, 9. 367, 1—3). Mailand (315, 4). Syrakus (365, 1). Cività Castellana 319, 3. Vatikan 330, 5. Kontamination: n. 191 (312, 1). Wilpert, Röm. Quartalschr. 1906, 5 erklärt die Kniende für eine Verstorbene. — Gewand nicht angefaßt: Lat. n. 174. 179 (323, 6. 370, 1). Aus San Lorenzo (360, 1). Verona (331, 1). — Leiden (319, 4). — Kananäerin: Vat. G 334, 1. Paris 319, 1. San Callisto 382, 1. — Hauptmann: Verona G 333, 1. Leyden 319, 4, wo der Hauptmann die richtige Proportion hat. — An der Tafel des Kircherianum G 404, 1 sind noch drei Wunderheilungen dargestellt. Der Thaumaturg ist bärtig, hat aber nicht das lange Haar wie der Christus der Bergpredigt im selben Relief; er trägt einmal bloß den Mantel, wie derselbe Christus, zweimal Chiton und Mantel; in der Linken hält er die Rolle. Einmal legt er die Hand auf den Kopf einer auf einem Stein sitzenden Frau, das zweitemal auf einen mit gebogenen Knien ihm bittend nahenden Bartlosen in Tunika, das drittemal legt er die Hand an die Brust eines auf einen Stock gestützten, zu ihm aufblickenden Bartlosen in Lendentuch; Garrucci denkt an die Gebückte Lk. 13, 11, den Bartimaeus Lk. 18, 35 oder den Gerasener Mk. 5, 15, endlich an den mit der dürren Hand Mk. 3, 1.

[2]) Erlösungsmittel: Band I 229. Messianisches Mahl: I 192. Seligenmahl I 195. Brot und Fisch auch I 232. 294.

jeder Hand ein Brötchen. Es ist der Christus, irgendwie im Vollzug des Brotwunders gedacht. Die sonderbare Tracht mag dem Guten Hirten am linken Reliefende entlehnt sein; die Haltung erinnert an die eines Jongleurs oder Prestidigitateurs, hat aber einige Verwandtschaft mit der in der Speisensegnung.[1])

In den Sarkophagreliefs tritt ein neuer Typus in den Vordergrund, der wohl erst aus ihnen in die spätere Katakombenmalerei gelangt ist, die Segnung der mystischen Speisen, Brot und Fisch. Die Idee auch dieses Typus ist aus der Speisung der Tausende geflossen, meint aber wieder die Eucharistie. Aus letzterem Umstande erklärt sich das Auffallende, daß zur Darstellung ein Moment gewählt wurde, der im Speisungsmythus nicht vorkommt, nicht einmal in der Legende von der Stiftung des Abendmahls, nämlich das Segnen der Speisen. In beiden Erzählungen heißt es einfach, Jesus sprach das Dankgebet, brach das Brot und verteilte es, kein Wort von einem Segnen der Speisen. Das wird also erst aus dem Ritus des Altardienstes hineingekommen sein. Im Bildtypus nun steht der Christus frontal, zwischen zwei ihm halb zugewandten Jüngern; der zu seiner Rechten trägt in den Händen einen Brotkorb, der zur Linken eine Schüssel mit zwei Fischen; der Christus hat segnend seine Hände auf die Brote und die Fische gelegt. Die zwei Jünger pflegen bärtig zu sein [Abb. 14. 37. 39]. — Nun erinnern wir uns der gereihten Brotkörbe, die ursprünglich beim Ende des Gelags der Tausende zur Aufnahme der gesammelten Brocken dienten; sie wurden in den Malereien den Gelagen der Seligen hinzugefügt, sind aber längst zu Behältern der mystischen Speise geworden. Die Bildhauer stellen sie nun auch vor die „Speisensegnung", so daß der Christus zwischen sie zu stehen kommt; ihre Zahl wechselt, meist sind es vier bis sechs. — Die Brotvermehrung der Malerei, wo der Christus mit dem Zauberstab einen der gereihten Körbe berührt, kommt so in der Sarkophagskulptur nur vereinzelt vor (Lat. n. 175 G 367, 1 neben einer Brotvermehrung); öfter in Kontamination mit der Speisensegnung: der Jünger mit dem Brotkorb fehlt; indem der Christus mit dem Zauberstab in der Rechten die gereihten Brotkörbe berührt, segnet er mit aufgelegter Linken die Fische in der Schüssel des einen Jüngers [Abb. 28. 38].[2])

Die Verwandlung des Wassers in Wein bei der Hochzeit zu Kana, den Weinzauber, stellten die Katakombenmaler dar im selben Schema wie die Brotvermehrung: mit dem Zauberstab berührt Jesus eine Reihe kleiner Gefäße, es scheinen Kratere gemeint. Es war nur natürlich, daß so gleichartig komponierte Szenen als Gegenstücke angeordnet wurden. In der Sarkophagskulptur finden sich die beiden Szenen häufig im selben Relief, sei es unmittelbar nebeneinander geordnet oder auf die zwei Reliefhälften (an zweizonigen Sarkophagen auf die zwei Friese) verteilt; bei den ohne Szenen-

---

[1]) Velletri: Garr. Taf. 374, 4.

[2]) Speisensegnung: Frühestes Exemplar ist Lat. n. 55 (G 358, 3). Ferner n. 136 (383, 5). Wittig 85 n. 44. Fragmentiert sind Wittig n. 45 u. 56. Am vatikanischen Sarkophag G 334, 1 liegen die Speisen in zwei Schüsseln, der Inhalt der Schüssel zur Rechten des Christus ist nicht erkennbar. — Dazu die Brotkorbreihe: Lat. n. 191. 146. 155. Grousset n. 52. Lat. n. 212. 104. 189. 178. 180. 127. 148. 161. 190. 166 (G 312, 1. 313, 2. 315, 2. 357, 1. 358, 1. 365, 2. 367, 2. 3. 372, 4. 376, 1. 380, 4. 382, 2. 384, 5. 400, 7). — Brotvermehrung und Segnung der Fische: Lat. n. 152. 184. 179. 157 (G 320, 1. 364, 2. 370, 1. 402, 9). — Es sei noch bemerkt, daß der eine Jünger bisweilen bartlos ist, der andere bisweilen kahlstirnig; daß sie manchmal Korb und Schüssel vertauscht haben, oder daß jeder einen Korb trägt oder jeder eine Schüssel.

trennung dicht gereihten Bildern hätte eine genaue Entsprechung keinen Zweck gehabt. Ein oder zwei Jüngerfiguren treten manchmal hinzu. Eine erzählende Note klingt an, wenn ein kleiner Sklave einen Krug (eine Amphora) auf der Schulter herbeiträgt, um die Kratere zu füllen (Sarkophag zu Civitá Castellana, G 319, 3). Unsere Abb. 37. 38. 40. 41. 43. 44.[1])

Die Samariterin am Brunnen kommt erst an Sarkophagen des vierten Jahrhunderts vor. Die Samariterin und Jesus sind beiderseits der Brunnenmündung angeordnet. Während sie nun in den Malereien, abgesehen vom frühesten Exemplar, den Eimer an einem Strick aus dem Brunnen zieht, ist in den Reliefs über der Brunnenöffnung ein Gerüst errichtet, zwei Pfosten, zwischen deren Kopfenden eine Walze, auf die sich das Seil aufwickelt. Die Erklärung der Szene, es handelt sich um das Wasser des Lebens, gaben wir im ersten Bande, anders als Wilpert und Wittig.[2])

Der Erlöser.

Es handelt sich immer und immer wieder nur um den Erlöser aus dem Tod ins ewige Leben. Nachdem wir die mittelbaren Darstellungen, die Bilder des Guten Hirten und des Orpheus, bereits früher gelegentlich des ländlichen Idylls erledigten, bleiben die unmittelbaren zu besprechen, der Christus in Momenten seines Lebens, vielmehr seiner Legende. Die Malereien der Katakomben boten nur die Huldigung der Magier vor dem neugeborenen Erlöser und weniges, was sich darum gruppiert, einerseits das Christuskind auf dem Schoß der Mutter, ohne die Magier, doch durch den Stern über ihm gekennzeichnet und mit einem bald als Joseph bald als Jesaias gedeuteten Manne, sodann hiervon abgeleitet Maria mit dem Engel, das ist also die Verkündigung der Empfängnis und Geburt des Erlösers, andrerseits die Magier den Stern erblickend.[3])

Die Sarkophagreliefs, die hier in Rede stehen (die aus Italien, außer den ravennatischen) sind reich an Repliken der Magierszene; das Kind auf dem Schoß der Mutter ohne die Magier kommt hier so wenig vor wie die Verkündigung. Die Reliefs des vierten Jahrhunderts geben eine größere Zahl von Szenen, besonders aus der Passion. Diese Tatsache ist als ein Symptom des zunehmenden Interesses an der Christologie zu betrachten, des immer stärker überhandnehmenden theologischen Gesichtspunktes. Die Künstler natürlich freuten sich der neuen Motive, die ihnen mehr Gelegenheit gaben, im Erzählen ihr Können zu zeigen.

Zuerst denn die Huldigung der Magier und die Anbetung der Hirten.[4])

Die Huldigung der Magier stellen die Bildhauer im ganzen in gleicher Art

---

[1]) Weinzauber: Band I 230. — Lat. n. 186. 173. 155. 135. 184. 104. 189. 178. 219. 179. 193. 122. 160. 148. 161. 166 (G 313, 4. 315, 1. 2. 318, 1. 364, 2. 365, 2. 367, 2. 3. 369, 1. 370, 1. 372, 3. 374, 2. 376, 2. 380, 4. 384, 2. 400, 7). Wittig 83 n. 43.

[2]) Samariterin: Band I 232. — Grousset n. 150 (G 313, 3). Paris (319, 1). Verona (333, 1). Vatikan (334, 1). Santa Agnese (402, 4); hier steht ein Schriftbündel beim Christus. Wittig 76 n. 36.

[3]) Der Erlöser: Band I 240. — Aus dem Kindheitsmythus: Band I 246.

[4]) Magier und Hirten: V. Schultze, Arch. Studien 213. Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria 248. Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst 1890. Wittig, Campo santo 71.

wie die Katakombenmaler dar, nicht als Anbetung, sondern als Beschenkung. Meist eilfertig herankommend, etwa wie Aufwärter bei Gelagen, bringen sie auf Schüsseln ihre Gaben; der erste deutet auf den Stern, indem er sich auch wohl zu den zwei Gefährten umwendet, um sie aufmerksam zu machen. Mit dieser noch vorbereitenden Handlung verbindet sich unmittelbar der Hauptmoment, die Huldigung selbst. Bereits befinden sie sich vor dem Kind, über dem der Stern steht; in Chiton und Mäntelchen sitzt es auf dem Schoße der Mutter, aufrecht, bald gehaltener, bald energischer bereits nach der Gabe des ersten Magiers greifend. Die Mutter sitzt in einem Korbstuhl, dessen Geflecht, in mehreren Exemplaren genau dargestellt, dem Gebrauch entsprechend öfter mit einem Tuch überdeckt ist. Häufig ist jedem Magier ein Kamel an die Seite gegeben, als ob er darauf hergeritten sei, nun aber abgesessen es am Leitseil führe. Ein paarmal steht ein Mann hinter dem Korbstuhl der Maria, öfter bärtig als bartlos, angezogen, und legt die Hand an die Rücklehne des Sessels, eine Gestalt wie sie am Sarkophag aus S. Paul ganz gleichartig hinter dem Korbstuhl des Gottes in der oberen Zone steht. Der Mann hinter Maria ist Joseph. Maria setzt die Füße gern auf einen Schemel [Abb. 37].[1])

Die Anbetung der Hirten. Das Kind ist gewickelt, die Ärmchen mit eingewickelt, wie es seit alters bis fast in unsere Tage der Brauch war. Es liegt auf einer kurzen tuchbedeckten Kline, der Kopf auf dem schräg ansteigenden Kopfbrett; der Auszug aus der Komposition in der Wandmalerei von San Sebastiano läßt die Konstruktion deutlich erkennen. Über dem Wickelkind werden die es betrachtenden

---

[1]) Magier: Band I 249. — Sarkophag aus S. Paul Lat. n. 104 (G 365, 2). Zwischen den Köpfen der Magier sind schwache Bossen stehen gelassen, die Hintergrundsköpfe hätten abgeben sollen; hier müßten es Kamelsköpfe' sein, doch würden die Bossen dafür kaum gereicht haben. Statt eines Sterns sind drei runde Scheibchen an der Trennungsleiste der zwei Zonen stehen gelassen, die zu Sternen ausgearbeitet werden sollten; nur versteht man die Dreizahl nicht. — Es gibt nun manche Vereinfachungen der Komposition. Joseph fehlt: Lat. n. 124 (G 398, 6). Joseph und der Stern fehlen: Osimo (384, 7); auch die Kamele fehlen: n. 137. 212 (359, 1. 358, 1). Die Gruppe unter Bäumen: Grousset n. 165. Maria sitzt auf einem Stuhl mit geschweiften und gekreuzten Beinen, die Füße ruhen auf einem Schemel, wie es beim Gott im Opfer Abels und Kains am veroneser Sarkophag der Fall war: Tolentino (303, 3). — Magier rechtshin, mit Kamelen, Maria (ohne Joseph) hält Jesus Händchen erhoben: Lat. n. 121 (G 398, 3). Mit Stern: n. 126 (385, 2). — Jesus als Wickelkind (das Motiv aus der Anbetung der Hirten): n. 176 (384, 6). Wittig 73 n. 34 wo mehr. — Auf einem späten Exemplar hat man Maria mit dem Kind auf dem Schoß nicht sitzend, sondern auf einer verhängten Kline gelagert dargestellt. Schmid erinnert an den Typus des ersten Bades, das in der alten und neueren Kunst die Geburt vertritt; während die Wärterin das Kind badet, pflegt da die Wöchnerin auf dem Bett zu ruhen. Aber unser Sarkophag meint nicht die Geburt, sondern die Huldigung der Magier. Grousset n. 80. Schmid 81 zu n. 20. — Zu Maria im Korbstuhl vgl. das Schulrelief aus Neumagen (Hettner, Führer n. 21). Wernicke, Röm. Mitteil. 1888, 94 verweist auf ähnlich sitzende Mütter an heidnischen Kindersarkophagen, z. B. an den beiden von ihm Arch. Zeitung 1885 Taf. 14 veröffentlichten Gegenüber allen solchen „Ableitungen" christlicher Typen von „antiken" muß ich immer wieder betonen, daß sie bei der in meinem Buche vertretenen Auffassung von „Christlicher Antike" die frühere tendenziöse Bedeutung verlieren, obwohl sie immer den Wert typengeschichtlichen Materials behalten. — Zu Band I 251, 1 betreffend Epiphanias möchte ich noch auf Wendland, Hellenistisch-römische Kultur 97 verweisen (Verlegung des Geburtsfestes Jesu als der neuen Sonne auf den Geburtstag des Sol Invictus). Zu Band I 247 betr. hellenistischen Charakter des Kindheitsmythus vgl. Wendland a. a. O. 127, 1 gegen Gunkels Hypothese orientalischen Ursprungs (dessen Forschungen I 67).

Köpfe von Ochs und Esel sichtbar. Von beiden Seiten aber tritt je ein Hirt heran, in Exomis, das Pedum in der Linken; mit offener Rechten begrüßt er das Kind. Oder sie betrachten es ohne eine Gebärde.[1])

Die Huldigung der Magier und die Anbetung der Hirten finden sich bisweilen nebeneinander, z. B. links die Magier mit ihren Kamelen und ihren Geschenken linkshin zum Christkind eilend, der vorderste nach dem Stern zeigend; hinter dem Korbstuhl der Maria steht wieder Joseph, die Hand an der Lehne; rechts dann die Anbetung der Hirten.[2])

Die übrigen Darstellungen der Krippenszene bringen die Krippe und die zwei Tiere unter ein Schutzdach, das mit Ziegeln oder Stroh gedeckt ist; die „Krippe" ist Korbgeflecht, an den Enden abgerundet und nach dem Kopfende hin ansteigend, eine Art Wanne. Solche geflochtene Wannen dienten in Haus und Feld zu allerlei Gebrauch, zum Einsammeln von Früchten, zum Worfeln des Getreides usf., nach Gelegenheit auch als Bettchen für kleine Kinder, für menschliche und göttliche. Das war den Bildhauern wohl geläufiger und verständlicher als die Krippe. Die christlichen Skulptoren, das heißt also die spätantiken, bauten den Korb bloß höher als die früheren heidnischen; vielleicht war man inzwischen dazu gelangt, eigene Kinderbetten zu flechten. Der Sargdeckel der Crispina bietet links die Huldigung der Magier, rechts daran anschließend die Anbetung nun bloß eines Hirten; die Palmbäume hat der Bildhauer des Exemplars eingesetzt, hier um den Ort der Krippe zu idealisieren, noch weiter rechts um die dort dargestellte Crispina im himmlischen Paradies zu schildern. An dem Sarkophag Schmid n. 5 eilen die Magier rechtshin, die Mutter hier mit Wickelkind, sitzt mit dem Rücken gegen den Stall, in dem nun das Winkelkind noch einmal figuriert, mit Ochs und Esel, und dazu kommt der Hirt.[3])

Schließlich wurden beide Szenen, der Magier und der Hirten, so miteinander verschmolzen, daß das Kind nur einmal erschien, in der „Krippe" liegend, die Mutter aber, ohne das Kind, hinter den Hirten zu sitzen kam, jetzt als im Freien auf einem Stein, öfter unter zwei Bäumen; dazu ließ man sie das Gesicht abwenden, wodurch ihre Haltung bewegter wurde, man sagt, um die Erschöpfung nach der Geburt anzudeuten. Die Magier kommen von links, der vorderste zeigt nach dem Stern, der wegen der Niedrigkeit des Bildfrieses nicht über, sondern neben dem Dach des Stalles steht. Der Stern hat sechs spitze Strahlen, das Christusmonogramm läßt sich darin nicht wiedererkennen. Der dritte Magier trägt seine Gabe auf verhüllten Händen. Wo die Mutter mit dem Schoßkind ausfiel, kann sich nun der Ochse in ganzer Länge darstellen; er schlägt sich mit dem Schwanz die Weichen.[4])

---

[1]) Anbetung der Hirten: Schmid a. a. O. 2 Gruppe I, Sarkophag von 343 (Garr. Taf. 398, 8). Lat. n. 183 (316, 1). — Die Wandmalerei: Christl. Antike I 251. — Ochs und Esel: Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 171 nimmt an, aus Jesaias 1, 2 oder Habakuk 3, 2 Septuag. sei der Zug in den apokryphen Evangelien entstanden, von da in die Skulptur gekommen. Da diese apokryphen Evangelien nicht vor dem sechsten Jahrhundert nachweisbar sind, so glaubt Schmid sie als die typischen Haustiere von den Bildhauern hinzugefügt, um anzudeuten, daß die Kline als Krippe zu verstehen sei.

[2]) Magier und Hirten nebeneinander: Lat. n. 148 (Garr. Taf. 380, 4. Schmid n. 3).

[3]) Zu Schutzdach und Wanne bringt Schmid 79 und 85 einiges bei. Ein Kind in geflochtener Wanne von Satyr und Nymphe gehalten: Anc. marbles Brit. Mus., Terracottas pl. 24, 44. — Crispina: Schmid n. 6, Lat. n. 190 (G 384, 5).

[4]) Magier und Hirtenszene verschmolzen: Schmid 8 Gruppe V n. 13, Grousset n. 105,

Schmid hat richtig bemerkt, daß die Huldigung der Magier dargestellt ist und die Anbetung der Hirten, nicht die Geburt. Huldigung und Anbetung gelten selbstverständlich dem neugeborenen Erlöser, nicht der Maria. Irgend welchen Marienkultus kennt weder die Katakombenmalerei noch die Sarkophagskulptur. Für ihren Typus „das Christkind auf dem Schoß der Mutter" sollte man von der die Ehren verschiebenden und einen bereits weitentwickelten Marienkultus voraussetzenden Bezeichnung „Madonna" durchaus absehen.

In der Katakombenmalerei fanden wir einmal die sehr große Freude der Magier dargestellt, die sie empfanden, als sie den Stern über dem Hause erblickten Mt. 2, 10. Dieselbe Szene kommt auch an ein paar Sarkophagen vor. Einmal an einem mailänder; rechtshin blicken die Magier zum Stern empor, der vorderste zeigt nach ihm. Das „Haus", ein Strohdach auf zwei korinthischen Säulen, darunter das Wickelkind, sehr hoch gebettet, dazu Esel und Ochs und der Hirte, mit halbem Leib hinter der Dachschräge sichtbar, in Exomis, die Rechte erhoben, in der Linken das (vorn abgebrochene) Pedum, diese Szene ist sonderbarerweise nicht unter dem Stern, sondern hinter dem letzten Magier angebracht. — Der Sarg des Catervius zu Tolentino zeigt an den Schmalseiten, vor gereihten Toren, rechts die etwas veränderte Gruppe der hier mit Wanderstäben ausgestatteten, den Stern freudig begrüßenden Magier und den ihnen mit ausgestrecktem Arm zugewendeten König Herodes in Panzer und Paludament, nebst zwei Leibwächtern; hinter ihm erhebt sich auf säulenförmigem Träger eine Büste im Paludamentum, links die Huldigung der Magier. — Diese Szene ist nicht nach den Textworten komponiert, sondern aus gegebenen Typen zusammengeschweißt; der oberflächliche Betrachter erkennt ihm vertraute Züge, den König Herodes, den Stern, die Freude der Magier, und fühlt sich befriedigt. Der König mit der Kaiserbüste hinter sich stammt aus der Geschichte der drei Jünglinge, die sich weigern, das von König Nebukadnezar aufgerichtete goldene Bild anzubeten, und dafür in den flammenden Ofen geworfen werden. In der Malerei fanden wir den König bald stehend bald sitzend dargestellt; dasselbe wiederholt sich bei den Herodesbildern. Am Sarkophag des Gorgonius zu Ancona thront Herodes, vor ihm stehen die drei Magier; daß es sich um die neutestamentliche Szene handelt, beweist das Zurückschieben der Büste und der Wanderstab in den Händen der Dreie. An dem mailander Sarkophag mit architektonischen Hintergründen ist sogar genau der Typus des auf die Büste weisenden Nebukadnezars wiederholt; daß aber auch hier nicht er, sondern Herodes gemeint ist, beweist der Stern über den Dreien.[1])

Jesus' Taufe. Der knabenhaft gebildete Jesus steht nackt mit den Füßen im seichten Wasser des Jordan; vom flachen Ufer aus legt Johannes die rechte Hand auf des Täuflings Kopf, er ist bärtig und trägt nur den Mantel ohne Chiton; die Taube kommt von links oben schräg herab, am Sarkophag von Maria Antiqua des schmalen

---

Wittig 71 n. 33 (G 398, 7). Vatikan (334, 2). Lat. n. 199 (398, 5). Syrakus (365, 1). Ein Fragment ist Schmid n. 19, Lat. n. 204 (398, 6). Maria rechtshin (der Korb steht auf zwei Böcken): Ancona, Schmid n. 12 (326, 1). Dasselbe ohne Magier: Mantua, Schmid n. 8 (320, 2). Zur Ausfüllung eines Giebels nur das Wickelkind im Korb, über ihm Stern, zwischen den zwei gelagerten Tieren: Mailand, Schmid n. 18 (328, 2).

[1]) Freude der Magier: Band I 252. — Mailand: G 315, 5. Schmid n. 7; mit seiner Ablehnung des Joseph behält er gegen de Rossi und Wittig recht. Tolentino: G 303, 2. Nebukadnezar: Band I 213. II 223. Ancona: G 326, 3. Mailänder Sark. m. Architekturen: G 329, 1.

Raumes wegen zu sehr in das Bild hineingerückt, daher über Jesus' Kopf hinwegschießend [Abb. 4]. Den übrigen Exemplaren fehlt die Taube. Dafür fällt Wasser auf den Täufling von oben herab wie aus einer Felsöffnung oder Muschel. An einem Exemplar des Thermenmuseums, von dem mir Photographie vorliegt, hält der Täufer eine halboffene Rolle in der Linken.

Für die Katakombenmalerei beließen wir es bei Wilperts Unterscheidung zwischen Bildern, die Jesus' Taufe, und andern, die den kirchlichen Taufritus meinen: Ritualbilder seien diejenigen, in denen die Taube fehle und der Täufer in Rock und Mantel auftrete. Vielleicht geben nun die Reliefs, in denen die Taube fehlt, Anlaß die Frage einer Nachprüfung zu unterziehen. Wenn Viktor Schultze Jesus' Taufe in voller Nacktheit dem zweiten Jahrhundert abspricht, so sei erinnert, daß einerseits z. B. die Nacktgelage der Sakramentskapellen bloß auf der flüchtigen, skizzierenden Malweise beruhen, also nicht buchstäblich zu nehmen sind, daß andererseits die Christen des Altertums, wie schon der Tauchritus zeigt, dem in der Legende und Kunst auch der Christus unterworfen wurde, nicht so prüde waren wie manche moderne.

Bei Markus sieht Jesus den Himmel sich spalten und den Geist (Gottes, das ist Gott, welcher Geist ist) wie eine Taube herabkommen und in ihn eingehen; dazu erklärt die Stimme Gottes, nun wieder aus den Himmeln, ihn für seinen Sohn. Hier ist er mithin Gottessohn noch nicht kraft mythischer Physiologie wie in der Geburtslegende bei Matthäus, sondern durch Eintreten des göttlichen Geistes in ihn nach der Taufe und durch Erklärung des Gottes, ihn hiermit zu seinem Sohn zu machen. Mit diesem Augenblick, mit dieser Adoption, beginnt Jesus' Gottessohnschaft, sein Messiasberuf, sein Erlösungswerk. Die andern Evangelien haben daran einiges modifiziert, aber das Wesentliche ist geblieben.[1])

Zachäus auf dem Maulbeerbaum und Einzug in Jerusalem. Bei Markus 11, 7. 8 und Lukas 19, 35 reitet Jesus auf einem „Füllen", bei Matthäus 21, 7 auf einer Eselin und ihrem Füllen, in zu wörtlicher Auslegung einer vermeintlich messianischen Weissagung, bei Johannes 12, 14 auf einem Eselchen. Bei Markus streuen die Leute Blätter und Halme, die sie von den Feldern gerafft haben (*στιβάδας ἀπὸ τῶν ἀγρῶν*), bei Matthäus Zweige von den Bäumen, bei Johannes gehen sie ihm mit Palmzweigen entgegen. Viele breiteten ihre Mäntel (*ἱμάτια*, wie Burnusse oder Plaids) auf den Weg. Mit dem Einzug verbinden die Sarkophagreliefs den Zakcha ios auf dem Maulbeerbaum nach Luk. 19, 4. Am Sarkophag des Bassus befindet sich die älteste uns erhaltene Replik der Doppelszene; sie braucht deshalb nicht gerade für diesen Sarg neu geschaffen zu sein [Abb. 18]. Da reitet Jesus auf einem Esel rechtshin, in der Linken die Zügel (die Rechte ist abgebrochen); ein glatt rasierter Mann mit über den Kamm geschorenen Haaren breitet seinen Mantel auf dem Weg aus, dicht vor dem Esel. Im Hintergrund ein Eichbaum mit Eicheln, an die Osterzeit hat der Bildhauer nicht gedacht; ein bartloser Mann mit kurzem Haar steht hinter dem Baum, nur mit der Büste sichtbar, und schaut durch die Äste, mit der rechten Hand einen Ast fassend. Da er nicht etwa Zweige abbricht, auch keinen Palmzweig in der Hand hält, sondern

[1]) Jesus' Taufe: Band I 235. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi 1885. — Maria Antiqua: Hülsen, Forum Romanum 1904, 143 Abb. 71. — Ohne Taube: Lat. M n. 152 A (früher Mus. Chiaramonti Grousset n. 187). Marucchi, Bull. crist. 1882, 90 Taf. 9; 1901, 206. Wasser von oben: Grousset n. 162. Ancona, G 326, 1. Thermenmuseum, Osthalle. — Schultze: Hölschers Theol. Lit. Blatt 1907, 52. Nacktgelage: Wilpert, Malereien Taf. 27, 2.

bloß schaut, so kann er nicht zum Einzug gehören, es muß Zachäus sein, obwohl er bei Lukas nicht auf einer Eiche, sondern auf einem Maulbeerbaum sitzt. Das Motiv des Schauens durch die Äste begegnete uns bereits. — Der ständige Typus wiederholt die Szene des Bassussarkophags, öfter mit Erweiterungen. Ein abgebrochener Zweig liegt unter dem Esel am Boden als Andeutung der Streuung; ein Füllen läuft nebenher; Jesus hebt die Rechte sprechend; die Linke hat die Zügel fallen lassen und hält eine Rolle; ein paar Nebenfiguren, bartlos oder bärtig, stehen im Hintergrund oder zu beiden Seiten, nach Jesus hinschauend; Zachäus steht oder sitzt im Wipfel des Baums.

Den Vorfall mit Zachäus berichtet Lukas beim Durchzug durch Jericho am Vortag des Einzugs; der Künstler aber hat beides verschmolzen, als ob die Begegnung mit Zachäus beim Einzug in Jerusalem stattgefunden hätte. Etwas korrekter und zugleich ausführlicher erzählt der Sarkophag Lat. n. 125 [Abb. 32], einer mit Hintergrundsarchitekturen: beim Einzug in das Tor von Jerusalem kommen zwei Männer entgegen, der eine mit Palmzweig der andere mit Blumengewinde, zwei kleinere Gestalten breiten ihre Mäntel auf den Weg, eine dritte hält einen Palmzweig; die Szene mit Zachäus ist davon getrennt und zwar als vorausgegangen behandelt, Jesus, gefolgt von einem Jünger, spricht zum Zachäus, der im Wipfel des Maulbeerbaumes steht.[1])

Die Fußwaschung hat Johannes Kap. 13 in die Erzählung des letzten Mahles an die Stelle der von ihm übergangenen Stiftungsgeschichte eingesetzt. Wenn man im Altertum zum Mahle zusammenkam, das wenigstens in den besser gestellten Klassen immer in der Form des Gelages abgehalten wurde, so nahm der Sklave den Teilnehmern die Sandalen ab und wusch ihnen den Straßenstaub von den Füßen; dann lagerten sie sich auf der Kline (vgl. z. B. Platons Symposion 175a *καὶ ἓ μὲν ἔφη ἀπονίζειν τὸν παῖδα*). Jesus also legt sein Oberkleid (das Himation) ab, bindet ein Leintuch um das Unterkleid (den Chiton), gießt Wasser in das Waschbecken, wäscht den Jüngern die Füße und trocknet sie mit dem Leintuch, das er sich umgebunden hat. Den Sinn der Handlung deutet er gegenüber dem sich anfangs sträubenden Petrus an und spricht ihn nachher des weiteren aus, natürlich ohne daß der Verfasser des Evangeliums den Gedankengang völlig verriete, der ihn bei seiner Redaktion des Berichtes vom letzten Mahle leitete. Auf solche Fragen der Evangelienkritik haben wir hier nicht einzugehen; nur sei darauf hingewiesen, daß der Verfasser in der Fußwaschung den Sinn des Ritualmahles, dessen Stiftungslegende er ausließ, nämlich die Gemeinschaft mit dem Christus, hat anklingen lassen (Vers 8 *ἐὰν μὴ νίψω σε, οὐκ ἔχεις μέρος μετ' ἐμοῦ*). Die Übertragung der Gemeinschaftsidee vom Mahl auf das Fußwaschen ist etwas gequält; und die ganze Einordnung der Fußwaschung, nicht dem Brauch gemäß vor Beginn des Gelags, sondern als eine Unterbrechung desselben, befremdet; beides dient zur Bestätigung der Annahme, daß die Fußwaschung nicht etwa als neben der Stiftung bestehend und als ihr vorausgegangen gemeint ist, sondern als ihr Ersatz.

Die Szene der Fußwaschung kommt in den Reliefs nur wenige Male vor, an Säulensarkophagen mit dem bärtigen Christus auf dem Berg in der Mittelnische und mit der Pilatusszene am rechten Ende. Dieser gegenüber, am linken Ende, ist die

---

[1]) Einzug am Bassussarkophag: de Waal, a. a. O. 42 Taf. 10 (G 322, 2). — Zweige: Syrakus (G 365, 1). Lat. n. 186 (313, 4). Füllen: Lat. n. 212 (358, 1). 180 (372, 2). Grousset n. 86 (334, 2). Wittig 93 n. 50. Rolle: Lat. n. 180. Zacchaeus im Wipfel: Lat. n. 162 (348, 1). 189 (367, 2). — Lat. n. 125, dazu Ficker 71: G 314, 5. — Fragment im Vorhof des deutschen Archäol. Instituts, der reitende Jesus gefolgt von Tunicati mit Palmzweig und Kranz: Grousset n. 122 (404, 4).

Fußwaschung angeordnet, so daß die beiden Sitzenden, Pilatus und Petrus, sich symmetrisch entsprechen. Auf diesem symmetrischen Verhältnis zur Pilatusszene scheint die ganze Anordnung der Fußwaschung zu beruhen; denn statt auf einer Kline, wie der Text erwarten läßt (vgl. wie Sokrates sich auf die Kline setzt, ehe er sich lagert, Symp. 175d), sitzt Petrus auf einem Stuhl, die Füße auf einem Schemel, wie Pilatus; auf dem zweiten Exemplar steht der Stuhl, eine Sella curulis, nun gar wie der des Pilatus auf einem Bema, wozu doch beim Gelage keine Gelegenheit war. Folglich ist die Pilatusszene die ältere, die Fußwaschung aber ihr nachkomponiert. Auf den zwei römischen Repliken ist Petrus angezogen, hat aber bloße Füße; neben dem Schemel oder dem Podium steht das Waschbecken am Boden, dabei Jesus in gegürtetem langem Chiton, das Handtuch nicht umgebunden, sondern über die Schultern geworfen, und geneigten Hauptes mit beiden Händen es aufnehmend. Petrus macht im einen Exemplar eine beteuernde Gebärde, die eine Hand auf die Brust gelegt, die andere offen vorgestreckt, als wollte er sagen: „Herr, Du wäschst mir die Füße?“ [Abb. 33]. Im andern Exemplar ist's eine entschieden protestierende Gebärde, beide Handflächen nach vorn: „Du sollst mir die Füße in Ewigkeit nicht waschen.“[1])

Verleugnungsansage. Jesus sagt dem Petrus vorher, er werde ihn dreimal verleugnen, ehe der Hahn zum zweitenmal krähe, wie es denn nachher auch geschieht. Eine oft wiederholte Szene scheint sich hierauf zu beziehen. Jesus steht halblinks gewandt im Vordergrund, entschieden als die Hauptperson behandelt, die Rechte sprechend gehoben, meist zwei Finger eingeschlagen, zwei und den Daumen gestreckt, um das Dreimal auszudrücken (Garr. 316, 4. 369, 1). Links steht Petrus rechtshin; er pflegt bedenklich den Finger an den Mund zu führen, einige Male hält er die sprechende Hand tiefer; seine Linke hat die Rolle gefaßt oder einen Stab. Um anzudeuten, worum es sich handelt, wird ein Hahn vornhin gesetzt, an die Erde; einmal sitzt er auf einem Baum im Hintergrund [Abb. 14. 28. 37. 44]. Bei gedrängter Szenenfolge tritt Petrus so sehr zurück, daß nur sein Kopf im Hintergrund erscheint; dabei fehlt der Hahn, aus Raummangel. Mehrmal steht zur Linken des Jesus noch ein ihm zugewandter bartloser Jünger, so daß eine dreifigurige Gruppe entsteht wie die „Zuweisung“ und die „Speisensegnung“. Am leidener Sarkophag ist die Szene mit der Kananäerin zugleich auf unsere Szene bezogen durch Einschaltuug des hier auf einer Säule stehenden Hahns.

In andern Wiederholungen steht Jesus links, Petrus rechts [Abb. 38. 41. 42]. Dabei läßt Lat. n. 135 den Jesus halb linkshin gerichtet, stellt aber den Petrus rechts hinter ihn, so daß Jesus allein im Vordergrund steht und dem Petrus den Rücken kehrt. Lat. n. 173 dreht den Christus in die Wendung rechtshin, so daß nun die beiden Männer einander zugekehrt sind; gleichwohl spricht Jesus nicht eigentlich zu Petrus, sondern mehr aus dem Bilde heraus. An der linken Schmalseite des reichen Säulensarkophags Lat. n. 174, mit den umfriedeten Kirchengebäuden im Hintergrund, steht Jesus links, damit er nach der Sarkophagfront hinblicke; er und Petrus stehen im Profil sich gegenüber, mit so viel Abstand, daß zwischen ihnen auf jonischem Pfeiler der Hahn Platz findet.

Wittig will die Hahnszene nicht auf die „Verleugnungsansage“ der Evangelien beziehen, sondern auf die römische Petruslegende, insbesondere auf die des Kirchleins

[1]) Fußwaschung: Lat. n. 151 (G 335, 3). Vatikanische Grotten (335, 4).

Domine quo vadis an der Via Appia. Vor seiner Hinrichtung machte Petrus einen Fluchtversuch und gelangte vor das Tor; da begegnete ihm der Herr. Petrus frägt „Herr, wohin gehst du?“ — „Ich gehe, um mich zum zweitenmal kreuzigen zu lassen.“ — Beschämt kehrt Petrus zurück ins Gefängnis und unterwirft sich der Kreuzigung. Die Legende benutzt die johanneische Darstellung 13, 33. 36. Jesus hatte gesagt, wohin er nun sich begeben werde, dahin könnten die Jünger nicht kommen; darauf frägt Petrus „Herr, wohin gehst du?“ *Κύριε, ποῦ ὑπάγεις;* Jesus antwortet „Wohin ich gehe, dahin kannst du mir jetzt nicht folgen, du wirst mir aber später dahin folgen“ (ob der Kreuzestod oder der Himmel gemeint sei, bleibt dunkel); worauf denn, wieder einmal etwas gezwungen, der Rückweg gesucht wird zur herkömmlichen Verleugnungsansage. Wittig also will, um die Verleugnungsansage ausschalten zu können, den Hahn nur als Merkzeichen des Petrus verstanden wissen (er wäre sozusagen sein Attribut, wie der Adler des Zeus, der Pfau der Hera, die Taube der Aphrodite); die Mauer um die Gebäude Lat. n. 174 sei die Stadtmauer von Rom, das Tor am vatikanischen Sarkophag Garr. 334, 1 sei, wenn ich recht verstehe, die Porta Capena oder die Porta Appia. Aber Wittigs Vorschlag ist nur ein Glied in einem umfassenderen Hypothesenkomplex, auf den wir bei Besprechung der Petrusszenen zurückkommen.[1])

Der Judaskuß ist am veroneser Sarkophag mit Hintergrundsarchitekturen dargestellt. Jesus rechtshin und Judas, jeder mit einem Begleiter, kommen sich in der typischen raschen Bewegung entgegen, Judas legt den Arm um den Hals des Lehrers und nähert ihm den Mund zum Kusse (G 333, 1). Minder anschaulich 402, 4.

Nach der Gefangennahme wird Jesus zuerst zum Hohepriester geführt, dem Matthäus den Namen Kaiaphas gibt. Das Johannesevangelium läßt ihn zuerst zu Hannas bringen, dem Schwiegervater des Hohepriesters Kaiaphas; unvermittelt spielen sich die Vorgänge dann aber doch beim Hohepriester ab, die Szene im Hof mit der Verleugnung und das Verhör. Nachher wird Jesus zu Pilatus gebracht, der bei Luk. 23, 7 ihn zunächst dem Herodes vorführen läßt. — In den Sarkophagreliefs gibt es zwei Vorführungen. In der einen trägt der sitzend Verhörende bürgerliche Tracht; es ist also weder Herodes noch Pilatus, die beide in militärischer Uniform dargestellt werden, sondern der Hohepriester, Matthäus und Johannes zufolge Kaiaphas. Er sitzt rechtshin, die Rechte sprechend gehoben, umgeben von zwei Männern, deren einer den andern auf Jesus aufmerksam macht, der, die Hände auf den Rücken gebunden, von zwei Soldaten in langärmeligem Rock, Hosen, Chlamys und Mütze vorgeführt wird. Bei Markus und Matthäus sind es Juden, Leute gesandt von Hohepriester, Schriftgelehrten und Ältesten, die Judas führte; Lukas läßt „die Hohepriester, Strategen des Tempels

[1]) Verleugnungsansage: Mk. 14, 30. Mt. 26, 34. Lk. 22, 34. Joh. 13, 38. — Sarkophagreliefs: Lat. n. 55. 175. 219. 155 (G 358, 3. 367, 1. 3. 369, 1. 315, 2). Civitá Castellana G 319, 3. Vatikanisch 334, 1. Wittig 83 n. 43. — Stab: Lat. n. 104. 189. 154 (365, 2. 367, 2. 316, 4). Hahn auf Baum: n. 138 (317, 1). Hahn fehlt: n. 166 (400, 7). Dreifigurig: Paris (319, 1). Lat. n. 116 (376, 4). — Leiden (319, 4) ist schwerlich die älteste Replik, eher Lat. n. 55. Wittig zählt insgesamt 56 Repliken der Hahnszene an Sarkophagen aller Provinzen, dazu eine in der Malerei (Wilpert Taf. 242, 1. Christl. Antike I 274. Ist der Christus wirklich bärtig?). Als heidnische Analogie zum Hahn auf Pfeiler oder Säule bieten sich die Anathemträger in Säulenform von den archaischen der athenischen Akropolis bis zu den Säulen mit Kaiserstatuen von Trajan an; vgl. ferner die Stymphalide auf der Endsäule am Heraklessarkophag Robert III 1 Taf. 34—37; auch den marmornen Hahn Visconti opp. VII Taf. 26. — Lat. n. 135. 173. 174 (G 318, 1. 315, 1. 323, 5) — Wittig, Campo santo 107.

und Ältesten“ selbst kommen; nach Johannes aber hätte sich eine römische Truppe mit ihrem Kriegstribun (Chiliarchen) schon an der Gefangennahme beteiligt. Wenn also die Mützenträger Soldaten sind (davon war die Rede bei „Moses' Bedrängung“), so hat sich der Bildhauer des Sarkophags dem Johannesevangelium angeschlossen.[1])

Oft ist Pilatus zur Darstellung gekommen; für ihn wählte man das Händewaschen nach Mt. 27, 24. Wir beginnen mit Lat. n. 55 [Abb. 14]. Am rechten Ende des Reliefs sitzt Pilatus linkshin, die Füße übereinandergelegt, überlegend, fast verlegen, das Gesicht abgewandt, die Finger an der Wange, den Ellbogen auf den untergelegten rechten Arm gestützt. Neben ihm ein Beisitzer, etwas vorgeneigt, das Knie zwischen den verschränkten Händen; im Hintergrund stehen noch drei Militärs, vielleicht ein Offizier und zwei Gemeine, letztere mit Schilden. Dem Landpfleger gegenüber steht ein Diener in bloßem Mantel (der Kopf ist abgebrochen, er war wohl bekränzt wie Pilatus es ist); in den Händen hält er Schale und Kanne. Die Kleinheit der Schale läßt eher an ein Trinkgefäß denken und in dem Diener den Mundschenk vermuten; das wird auch der zur Konstruktion der Szene verwendete Typus gewesen sein, gemeint aber ist das Gerät zum Händewaschen. Vorn steht ein niedriger Untersatz und darauf eine Vase (abgebrochen). An der Komposition fällt das Fehlen der Hauptperson auf, des Jesus; nur die Gruppe um Pilatus hat der Bildhauer gegeben, vielleicht weil sie ihn künstlerisch mehr interessierte. Doch möchte man glauben, nicht er habe die Gruppe geschaffen, sondern sie sei nur ein Auszug aus der Originalkomposition, die man sich kaum ohne den Erlöser vorzustellen wagt. Mit ihm aber hätte die Szene die ganze rechte Hälfte des Frieses gefüllt; der Bildhauer des Muschelsarkophags hatte nur die Wahl, entweder den neben der Muschel typischen Abraham auszulassen oder die Vorführungsgruppe; durch den Verzicht auf letztere rettete er den Abraham. Indessen ist die Pilatusgruppe eine so geschlossene Komposition, daß sie künstlerisch eine Zutat nicht zu bedürfen, nicht einmal sie zu vertragen scheint. Und frägt man, was das Bild ausdrücke, so ist's nicht eigentlich das Händewaschen selbst, sondern das Überlegen des Pilatus, ob er den in seinen Augen Schuldlosen preisgeben solle. An Jesus wird nicht das Leiden hervorgehoben, sondern seine durch den Römer bezeugte Schuldlosigkeit. Hier ist zwar, zum erstenmal, eine Szene aus der Passion komponiert worden, aber es ist noch kein Passionsbild. Und Jesus konnte ohne Schaden fehlen.

Die übrigen Repliken befinden sich an Säulensarkophagen; weil die Vorführungsgruppe nun hinzutritt, so füllen sie meist zwei Interkolumnien. Den Vortritt habe der Bassussarg [Abb. 18]. Jesus, die Rolle in der Linken, steht geneigten Hauptes zwischen zwei Soldaten in kurzärmeligem Chiton und Chlamys, barhaupt, der eine hält sein Schwert. Die Pilatusgruppe beschränkt sich auf den Landpfleger, den Beisitzer und den Diener; statt der Soldaten im Hintergrund sehen wir einen Bau mit Zinnen, der das Prätorium andeuten mag. Die Vase auf dem Ständer ist hier erhalten. — Das Bruchstück eines ähnlichen Säulensarkophags im deutschen Campo santo, mit der Gruppe des Jesus zwischen den zwei Soldaten, hat das Eigene und vielleicht nicht Zufällige,

[1]) Verhör beim Hohepriester: Mk. 14, 53. Mt. 26, 57. Lk. 22, 54. Joh. 18, 13. — Sarkophag: Lat. n. 183 (G 316, 1), nach Ficker vielleicht aus Rimini. Das vereinzelte Vorkommen, die Mützenträger (im Gegensatz zu den Soldaten der Pilatusszene), die übrigen Szenen des Reliefs und der Stil machen wahrscheinlich, daß das Verhör vor dem Hohepriester später geschaffen sei als das vor Pilatus.

daß der Heiland gar nicht nach dem Landpfleger hinsieht, sondern gehobenen Hauptes nach dem Soldaten sich umblickt, der ihn am Arme faßt; also auch diese Szene ist in sich abgeschlossen und bedarf keiner Ergänzung. — Wir verzichten darauf, alle Exemplare einzeln zu beschreiben [s. Abb. 19. 33. 35], machen nur darauf aufmerksam, daß ein paarmal die Doppelszene in ein Kompartiment und in eine einheitliche Gruppe zusammengezogen ist (ähnlich wirkt die Engsäuligkeit des Sarkophags Lat. n. 174), wobei der Diener dem Jesus Platz macht und in den Hintergrund sich zurückzieht. Der Diener, dessen Mantel auch zur Exomis einschrumpft, wird nun in einem etwas späteren Augenblick geschildert, wie er die Kanne hebt um das Wasser auszugießen. Pilatus selbst sitzt auf dem Bema, in Profil oder in Vorderansicht; wenn er Jesus unmittelbar vor sich hat, so streckt er die Hand fast wie adorierend gegen ihn aus; oder er hält die Hand über die ihm hingehaltene Schale, und der Diener gießt das Wasser darüber, aus dem Hintergrund die Hand mit der Kanne vorstreckend. Aloys Riegl rühmt die Raumdarstellung besonders an den Sarkophagen Lat. n. 55 und 174, dort die in die Tiefe gebaute Anordnung im Halbkreis um den zentralen Ständer, hier das Vorstrecken der Schale und der Kanne aus der Raumtiefe heraus. Darin kündigt sich aber nicht eine Zukunftskunst an, sondern es ist ein letztes Aufleuchten der hellenistischen Raumkunst.[1])

Die Dornenkrönung. Jesus steht mit übereinandergelegten Händen ruhig da; ein Krieger in langärmeligem Rock und Hosen, Chlamys und Helm, das Schwert in der Linken, hält einen Kranz über Jesus' Haupt [Abb. 35]. Aber es ist kein Dornen-, sondern ein Lorbeerkranz, mit Gemme über der Stirn. Auch diese Szene war zwar der Passionserzählung entnommen, aber wieder ist nicht das Leiden geschildert, sondern es ist in Triumph verwandelt.[2])

Die Kreuztragung. In den synoptischen Evangelien wird Simon von Kyrene genötigt, Jesus das Kreuz zu tragen, bei Johannes trägt er es selbst. Am Sarkophag mit der „Dornenkrönung" folgt auf sie, in der Endnische links, die Kreuzestragung; wie bei den Synoptikern trägt es Simon von Kyrene. Er geht im kurzen Chiton, dessen Schoß auf jedem Oberschenkel mit großem Schnitt ausgezackt ist, wie es auch bei den

---

[1]) Lat. n. 55 (G 358, 3). Bassus: G 322, 2. de Waal, Sark. d. Bassus 46 Taf. 6. 7. Campo santo: Wittig 96 n. 52. Lat. n. 174: G 323, 4. — Lat. n. 106. 151. 171. Vatikanische Grotten: G 331, 2. 335, 3. 350, 1. 335, 4. Spätest: G 353, 4. — In der Vase auf dem Ständer sieht de Waal 47 den Feuerbehälter auf dem Opferaltar zur Aufnahme der Weihrauchkörner für das Numen Imperatoris, in dessen Namen der Praetor das Urteil sprach; dagegen erklärt sie Graeven Gött. gel. Anz. 1901, 81 für das Wassergefäß zum Abmessen der Zeiten für die Reden der Parteien, das, sonst in Gerichtsbildern nicht dargestellt, hier nur wegen des Händewaschens eingeführt sei. — Das Händewaschen in der hier dargestellten Weise hat sich noch lange erhalten. Ich erlebte es 1879 in Arkadien, nach der Ankunft in dem alten, nur von Männern in Fustanella bewohnten Schlosse am Stymphalischen See. Beim Mahle wurde der Wein ebenfalls in antiker Weise in silbernen Phialen gereicht. — Über den Diener mit der Pila (das Kaiserbild ist herausgebrochen) hinter der Ecksäule (das meint hinter dem Stuhle des Pilatus) vgl. Garrucci V 46. Ficker, Lateran 171. Vgl. das Elfenbeindiptychon des Probianus [Abb. 64].

[2]) Dornenkrönung: Mk. 15, 17. Mt. 27, 29. Joh. 19, 2. — Lat. n. 171 Garr. Taf. 350, 1. — Dann wäre zu fragen, ob die „Dornenkrönung" und „Verspottung" in Praetextat, nach Wilpert (zu Malereien Taf. 18; vgl. Christl. Antike I 268) aus dem zweiten Jahrhundert, mit anderen Worten die von den Soldaten ironisch gemeinte Kränzung und Begrüßung des Jesus, als des neuen Königs der Juden, nicht im Sinne der Christen Ausdruck seines wahren Charakters sein sollen. Und die „Passionskrypta" hätte diesen ihren Namen zu Unrecht bekommen.

Jünglingen im glühenden Ofen und bei Soldaten vorkommt, auf Bildwerken, die alle ein und dem selben Zeitraum angehören werden; damals muß der ausgezackte Chiton Mode gewesen sein (er läßt sich als eine Art Vorläufer des Fracks betrachten, wie er im achtzehnten Jahrhundert aufkam, damals noch nicht als Festgewand, sondern als Alltags-, Arbeits- und Reitkleid, sowie als Uniform der Soldaten). Simon trägt das viel zu kleine T förmige Kreuz auf der linken Schulter; auf dieselbe legt ein ihn begleitender Soldat, diesmal wieder barhaupt, seine Hand [Abb. 35]. Die synoptische Erzählung ermöglichte auch hier, die Darstellung der Passion des Erlösers zu umgehen.[1])

Kreuzigung, Begräbnis, Auferstehung und Himmelfahrt des Christus hat weder die Katakombenmalerei noch die Sarkophagskulptur dargestellt; doch gibt es einige bildliche Typen, die aus dem genannten Geschichtenkreis hervorgegangen sind.

In der Mittelnische von Säulensarkophagen, sowie im Mittelfeld von Baumgängen, auch an der Stelle des Christus zwischen den zwölf Aposteln, findet sich wiederkehrend ein Symbol eben des verklärten Christus, gebildet aus dem sechsarmigen Monogramm in bebändertem Kranz auf dem Kopfe eines lateinischen Kreuzes; zwei auf dessen Armen stehende Tauben picken an dem Kranz; unterhalb der Kreuzarme, gegen den Stamm gekehrt, sitzen zwei Krieger mit Helm, abgesetztem Schild und Lanze, der rechts auf den Schildrand gelehnt und schlafend, der links zum Monogramm aufblickend [Abb. 34. 35]. In den Repliken mit den Zwölfen pflegen beide Wächter zu stehen, auf Schild und Lanze gestützt. — Das Kreuz bedarf keiner Erklärung, es stammt aus der Kreuzigung. Wächter kommen nur bei Matthäus vor; 27, 36 bleiben die Soldaten nach der Kreuzigung am Orte sitzen um den Gekreuzigten zu bewachen. Vers 66 wird auf Betreiben der Juden eine Wache an das Grab gelegt. Da in den Reliefs die Soldaten unter dem Kreuz angebracht sind, und zwar sitzend, so können wohl nur die von Vers 36 gemeint sein, obwohl gerade der Gekreuzigte im Bilde fehlt. Daß der eine schläft, beruht auf künstlerischem Schalten (übrigens ist das Schlafen der Wächter in den neutestamentlichen Schriften sozusagen typisch); in den späteren Exemplaren sahen wir es beseitigt. Die Wächter sind bloß eine figürliche Staffage zur Ausfüllung der leeren Räume unter den Kreuzesarmen. — Das sechsarmige Monogramm ist zum Sinnbild des triumphierenden Christus geworden (und miteingeschlossen den Seinen zur Bürgschaft des Siegs in diesem und jenem Leben, *In hoc signo vinces*), darum wird es vom Lorbeerkranz umschlossen. Es erhebt sich über dem Kreuz, zum Zeichen, daß der Christus gerade aus dem Tod zum ewigen Leben eingegangen ist, verklärt und erhöht; er ist der Sieg über den Tod. Daß die ganze Zeichengruppe den erhöhten Christus versinnbildlicht, bestätigt ihr Eintreten in die Stelle des persönlichen Christus an den späteren Sarkophagen, wo sie nun genau wie er selbst zwischen den Zwölfen steht. Einmal wird dann das Monogramm durch den Vogel Phönix ersetzt. — Das sechsarmige Monogramm im Kranz steht am Sarkophag von Tolentino in einem Giebel zwischen zwei Tauben, im andern das vierarmige zwischen zwei Schafen (Garr. 303, 2. 3). — Ein sechsarmiges Monogramm, aber nicht aus XP (*Χριστός*) gebildet, sondern aus IX (*Ἰησους Χριστός*), auch in Kranz, steht im Mittelfeld eines Riefelsargs von Tusculum über einem Thron ohne Lehne; auf einem darüber gebreiteten Tuch liegt anscheinend ein Buch (386, 4). Mit solchen Thronen werden wir uns noch

[1]) Kreuztragung: Mk. 15, 21. Mt. 27, 32. Lk. 23, 26. Joh. 19, 17. — Lat. n. 171 Garr. Taf. 350, 1.

mehr zu befassen haben. — Das gewöhnliche sechsarmige Monogramm in schlichtem Kreis steht radartig im Mittelfeld des vatikanischen Riefelsargs Garr. Taf. 391, 1. — Ein später Sarg im deutschen Campo santo Wittig n. 73 mit netzförmigem Transennamuster statt der Riefeln hat im Mittelfeld ein vierarmiges Monogramm mit Gemmen besetzt, zwischen *A* und Ω. Das kehrt im Sarkophagfragment Garr. 401, 1 wieder, mit den zwei stehenden Wächtern unter den Kreuzarmen. — Endlich der Riefelsarg in de Waals Sammlung Wittig n. 74 hat im Mittelfeld ein großes lateinisches Kreuz mit geschweiften Köpfen.[1])

Hier schließen wir das rechte Endbild des Sarkophags von Civitá Castellana an. Jesus steht zusammen mit einem mehr im Hintergrund bleibenden Jünger. Es handelt sich um eine vor Jesus sich ringelnde Schlange; man könnte denken, er beschwöre sie, obschon dergleichen gerade von ihm nicht überliefert wird; leider ist sowohl der Kopf der Schlange als auch Jesus' rechte Hand abgebrochen, so daß eine präzise Beschreibung und Erklärung nicht gegeben werden kann. Garrucci bezieht die Szene auf Joh. 3, 14, wo Jesus spricht: Wie Moses die Schlange in der Wüste erhöhte (aufrichtete), so muß auch der Sohn des Menschen erhöht werden (am Kreuz), damit jeder der an ihn glaubt, das ewige Leben habe. Im Bilde ist die Erhöhung, worauf es doch gerade ankommt, freilich ausgefallen.[2])

An einem späten Sarkophag der vatikanischen Grotten mit dem Monogramm auf Kreuz zwischen den Zwölfen hat man die nicht allzu bedeutsamen Soldaten ersetzt durch eine Erscheinung des Auferstandenen. Zwei Matronen erzeigen dem sie anredenden Christus ihre Verehrung, hinter ihnen sieht man das Grab in der Form einer überkuppelten Rotunde. Etwas anders erzählt der mailänder Sarkophag mit Anbetung der Hirten; hier hat die Rotunde ein konisches Dach, in der offenen Tür liegt das Schweißtuch; zwei Matronen treten vor das Grab, die erste blickt vor sich nieder auf das Schweißtuch, die zweite zu dem Engel hinauf, dessen Büste neben dem Dach in Wolken steht. Am Ende desselben Reliefs legt der ungläubige Thomas, von einem anderen Apostel begleitet, den Finger in die Wunde an der Seite des Herrn,

---

[1]) Tauben (Seelenvögel) am Kreuz: Weicker, Der Seelenvogel 1902, 26. — Wächter sitzend: Lat. n. 171. 164 (Garr. 350, 1. 2). Mailand: griechisches Kreuz auf Stab, in den Boden gesteckt, zwischen zwei sitzenden Wächtern (Garr. zu 353, 4 hält das Exemplar für longobardische Nachahmung). — Wächter stehend: Grousset n. 93, jetzt Lat. M n. 169 A (350, 3). Palermo (349, 4) — Kreuzigung: Mk. 15, 24. Mt. 27, 35. Lk. 23, 33. Joh. 19, 17. — Ficker, Darstellung der Apostel 77 bezieht die Wächter unter dem Kreuz auf das Grab Christi. — Phönix: Bull. crist. 1898, 24 Taf. 1. — Am Sarkophag von Palermo lassen geringe Spuren erkennen, daß über jedem Apostelkopf ein Kranz schwebte, der Kranz des Lebens; vermutlich hielt ihn die Hand von oben; bei jedem Kopf steht ein Stern zur Andeutung des Lokals, des Himmels. Ähnliches Lat. M n. 169 B, dazu Marucchi, Bull. crist. 1896, 180. — An einem Sarkophag in S. Pudentiana (Grousset n. 147) steht das Monogramm auf Kreuz zwischen Kränze bringenden Aposteln. Ein jeder bringt seinen Kranz des Lebens dem Herrn dar, wie die vierundzwanzig Ältesten Off. 4, 10, ein echt antikes Motiv. Es handelt sich mithin um eine Verehrung des Herrn, nicht aber haben wir in dem Relief das älteste Denkmal der Verehrung des Kreuzes vor uns, wie Grousset wollte.

[2]) Civitá Castellana: Garr. Taf. 319, 3. Garruccis Wiedergabe läßt dem Zweifel Raum, ob wirklich Jesus gemeint sei. — Ähnlich wie auch anderen Geweihten des Altertums wird den Christen verheißen, sie würden im Namen des Christus allerlei Wunderbares verrichten, darunter auch „Schlangen aufheben", Mk. 16, 18; der Christus hat ihnen Gewalt gegeben, „auf Schlangen und Skorpionen zu treten, und über die ganze Macht des Feindes, und nichts werde ihnen Schaden tun", Lk. 10, 19. Ein solches Vorkommnis wird auch von Paulus erzählt, Ap. Gesch. 28, 3—6.

der nur den Mantel um hat und den Arm über den Kopf legt, um die Brust dem Thomas zu zeigen.[1])

Wir lassen einige Szenen folgen, welche die zwei „Apostelfürsten" angehen. Zeitlich voran geht der Bassussarkophag mit der Verhaftung des Petrus und der Enthauptung des Paulus. Aus Gründen redaktioneller Zweckmäßigkeit beginnen wir mit der Paulusszene, ohne damit der Entscheidung des Rangstreites zwischen den zwei Großen vorgreifen zu wollen, der gemäß Mk. 9, 33 ff. ohnehin nicht in ihrem Sinne sein kann.

Die Enthauptung des Paulus. Am Bassussarg steht der Apostel halb rechtshin auf dem rechten Fuß, das linke Knie etwas vorhängend, Rumpf und Kopf etwas vorgeneigt, ähnlich dem Jesus in der Vorführung desselben Sarkophags; die Hände hat er in allen Repliken auf den Rücken gebunden. Es sind wieder zwei Schergen, zwei Soldaten; der hinter ihm stehende scheint die Fessel zu halten, der andere ist im Begriff, das Schwert zu ziehen; also wieder eine dreifigurige Gruppe, die Hauptperson im Vordergrund. Im Hintergrund ein paar Schilfstengel, zur Andeutung des Lokals *Ad aquas Silvias* (heute Tre fontane unweit der Paulsbasilika) [Abb. 18]. Die anderen Repliken lassen den Soldaten hinter Paulus weg. Lat. n. 164 wendet den Paulus linkshin und gibt oberhalb des Schilfs anscheinend ein kleines Schiff, das nur auf den Tiber sich beziehen kann, als das einzige schiffbare Wasser in der Gegend [Abb. 34]. — An die Stelle der Enthauptung setzt Lat. n. 106 die Abführung zur Enthauptung. Paulus, die Hände auf den Rücken gebunden, wird linkshin abgeführt von zwei Soldaten, deren erster mit der Linken des Apostels Arm faßt, mit der Rechten das Schwert zückt; der zweite, beschildet, macht eine Gebärde. Statt des Schilfrohrs im Hintergrund sieht man hier einen Palmbaum; er ist aus der Mittelnische herübergewuchert, wo der Christus auf dem Berg zwischen zwei das himmlische Paradies andeutenden Palmbäumen steht. — Denselben Typus befolgt die flüchtige Darstellung an einer Ciboriumsäule der Basilica Petronillae, das Martyrium des Soldaten Achilleus: ganz wie Paulus in Chiton poderes und Himation, die Hände auf den Rücken gebunden, wird Achilleus linkshin abgeführt; nur hebt der Soldat, hier bloß einer, das Schwert höher und zwar mit der linken Hand; im Hintergrund erhebt sich der oben besprochene Kranz (in dem nur das Monogramm ausblieb) auf dem Kreuz.[2])

Eine Verhaftung des Petrus findet sich an mehreren Sarkophagen; da sie teils Jesus' Vorführung, teils Paulus' Enthauptung gegenübergestellt, in einem Falle aber auch zum letzten Gang umgebildet wurde, so scheint sie richtig als die letzte Verhaftung des Apostels verstanden zu werden. Die Hände verschränkt (nicht ganz so wie Demosthenes oder wie Medea) steht er ruhig, am Bassussarkophag etwas zu stark zurückgelehnt. Zwei Soldaten sind von beiden Seiten an ihn herangetreten, der eine legt die Hand an seinen Arm; an Lat. n. 164 legt auch der andere Soldat Hand an; beide sind barhaupt und stehen hinter der Hauptperson etwas zurück [Abb. 18.

[1]) Erscheinung des Auferstandenen: Mk. 16, 9. Joh. 20, 14. — Grotten: Garr. 350, 4 Mailand: Garr. 315, 5. Schweißtuch: Lk. 24, 12. Joh. 20, 5. 7. Engel vom Himmel: vgl. Mt. 28, 5. — Thomas: Joh. 20, 24. Zur Pose des Herrn vgl. die Amazonen Typus I und II in m. Weltgesch.[2] 219 Abb.

[2]) de Waal, Sark. d. Bassus 50 Taf. 11 (Garr. 322, 2). Dazu Lat. n. 162 (348, 1). Mailand (353, 4). — Lat. n. 164 (350, 2). — Lat. 106 (331, 2). — Achilleus: de Rossi, Bull. crist. 1875, 8 Taf. 4. — Gefesselter geführt: vgl. Antigone Pauly-Wissowa I 2403.

34]. — Die dreifigurige Gruppe bildet Lat. n. 151 um in die Abführung zur Kreuzigung. Die Gruppe setzt sich halb linkshin in Bewegung, Petrus macht eine Art konzedierender Geste (etwa „Also gehen wir!"); der vorangehende Scherge, in bloßer Tunika, trägt das zu kleine lateinische Kreuz auf der Schulter [Abb. 33]. — Ähnlich ruhig Stehende wie an Lat. n. 164 kommen ein paarmal vor, nur daß sie nicht die Finger verschränken, sondern die eine Hand über den anderen Arm gelegt haben. So Jesus in der Bekränzung („Dornenkrönung" Garr. 350, 1). Ebenso der eine Bärtige in der sogenannten Verleugnung Petri; ein zweiter steht vor ihm, auf ihn einsprechend, man könnte sich ganz wohl denken, er sage: Auch du warst bei ihnen, denn du bist ein Galiläer. Aber der Vorgang hätte sich deutlicher machen lassen, auch mit den Mitteln unserer Sarkophagskulptur. Warum fehlt der Hahn gerade hier?[1])

Die Sarkophage mit den übrigen Petrusszenen sind alle spät; der gesäulte zu Fermo bringt außer im Mittelfeld nur solche. Am rechten Ende sieht man im vorletzten Feld eine Gruppe Soldaten als Wächter des Gefängnisses, behelmt, mit Schild und Lanze; zwei stehen im Grunde, vorn sitzt einer und schläft, den Kopf auf den Schildrand gelegt wie der schlafende Wächter unter dem das umkränzte Monogramm tragenden Kreuze; im letzten Feld wird Petrus vom Engel fortgeführt. Es ist also nicht Petrus' Gefängnis dargestellt, sondern die wunderbare Errettung des Petrus aus dem Gefängnis. Dergleichen erzählt die Apostelgeschichte wiederholt. 5, 17 werden die Apostel von den Juden gefangen gesetzt und nachts vom Engel herausgeführt. Kap. 12 erzählt das Wunder mehr ausgeschmückt und nur von Petrus. Herodes hat ihn gefangen gesetzt und läßt ihn von Soldaten bewachen; der Engel führt ihn durch alle Wachen, und die stärksten Tore springen von selbst vor ihm auf. Das ist's was der Sarkophag von Fermo meint. — In den Endfeldern links, am selben Sarkophag, scheinen zwei Petrustaten dargestellt. In der Endnische kniet eine Matrone vor Petrus, ähnlich der Kananäerin die Hand bittend vorgestreckt; im Hintergrund ein bartloser Begleiter und eine zweite Matrone. In der zweiten Nische steht Petrus mit bärtigem Begleiter; in antiker Weise faßt er eine vor ihm stehende Matrone am Handgelenk. Garrucci faßt die zwei Szenen als zwei Momente aus der Erweckung der Tabitha Ap. Gesch. 9, 36—42; in der ersten sieht er die Witwen um Petrus, in der zweiten die Erweckung selbst. In der Tat faßt Petrus die zum Leben wieder Erwachte an der Hand und hilft ihr auf; aber das Wesentliche fehlt, das Bett. Ficker lehnt die Erklärung ab unter Verweis auf den summarischen Wunderbericht 5. 12 (vgl. 2, 43).[2])

Matthäus 18, 18 sagt Jesus zu seinen Jüngern: Was ihr binden werdet auf der Erde, das wird gebunden sein im Himmel; und was ihr lösen werdet auf der Erde, das wird gelöst sein im Himmel. In einer jüngeren Fassung wird dasselbe dem Petrus allein gesagt: Ich werde dir geben die Schlüssel des Reichs der Himmel, und was du binden wirst auf der Erde, wird gebunden sein in den Himmeln; und was du lösen wirst auf der Erde, das wird gelöst sein in den Himmeln. — Die Metapher hat man zu einem Bilde gestaltet, in dem Jesus dem Petrus einen oder zwei Schlüssel übergibt. Die Szene der Schlüsselübergabe kommt an nur vier römischen Sarkophagen vor, in Italien außer Ravenna nur noch einmal. Petrus empfängt die ihm überreichten

---

[1]) Bassussarkophag (Taf. 4) und Lat. n. 164 siehe vorige Anmerkung. — Lat. n. 151 (Garr. 335, 3). — Verleugnung: Lat. n. 183 (316, 1). Mk. 14, 66—72 und Parallelen.

[2]) Fermo: Garr. 310, 2, vgl. de Waal, Röm. Quartalschr. 1906, 45.

Schlüssel in einem Bausch, den er mit beiden Händen aus seinem Mantel bildet. Am Exemplar von S. Pietro in vincoli liegt ein Schlüssel im Bausch, einen zweiten hält Jesus noch in der Hand; an dem der vatikanischen Grotten und am leydener hält Petrus den Gewandbausch bereit, Jesus reicht ihm einen Schlüssel hin; an dem von Civitá Castellana war's ebenso, aber die Hand mit dem Schlüssel ist abgebrochen. Während in den römischen Exemplaren die Szene am rechten Ende der Sarkophagfront oder auf der linken Seite untergebracht ist, hat man sie in Civitá Castellana in die Mitte geschoben. Ein Bruchstück im deutschen Campo santo bewahrt nur die Oberfigur des Petrus mit dem Schlüssel im Bausch, und zwar linkshin gewendet, Jesus also stand ihm gegenüber rechtshin.[1])

Zu den Mosesszenen „Quellwunder" und „Bedrängung" gedachten wir der Deutung der Mosesfigur auf Petrus, dessen Namen in der Tat gewisse Goldgläser dem Quellzauber beischreiben. Die beiden Nebenpersonen erweist schon die Chlamys als Soldaten, ebenso die in späteren Repliken ihnen gegebene Mütze; de Waal betrachtete sie als ein im vierten Jahrhundert üblich gewordenes Uniformstück, sei es einer in Rom stehenden Truppe oder vielleicht städtischer Miliz im Dienste des Stadtpräfekten. Der in der „Bedrängung" Festgenommene wäre demnach nicht Moses, sondern Petrus. Gräven, durch Strzygowski unterstützt, erklärte die Truppe für palästinensisch; es handle sich also um einen Vorfall in Palästina, nicht in Rom. Wittig hingegen glaubt nicht bloß die Beziehung der „Bedrängung" auf Petrus in Rom festhalten, sondern eine ganze Reihe von Szenen auf denselben Vorfall, die Passion des Petrus, deuten zu dürfen. Über diese weitergehende Hypothese haben wir nun zu berichten.

Die Legende von der Passion des Petrus liest man in den Petrusakten, etwa aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, und in den Akten der Märtyrer Processus und Martinianus, die späteren Ursprungs sind. Wittig meint, die Monumente stellten einen bedeutend früheren Zustand der Legende dar als die Akten; das gilt sicher für die späten Akten des Prozessus und Martinianus. Andererseits, meint Wittig, hätten die Verfasser der Martyrien sich die Legende nicht etwa aus den Sarkophagreliefs zusammengedichtet; denn in manchen Punkten gehen Monument und Schrift auseinander.[2])

Es sind fünf Szenen aus der Passion des Petrus, die Wittig in den Sarkophagreliefs nachzuweisen unternimmt. Ich begnüge mich, Wittigs Ausführungen zu exzerpieren (etwa vorkommende Mißverständnisse bitte ich damit zu entschuldigen, daß Wittig die Ergebnisse seiner Erwägungen nicht selbst zusammengefaßt hat) und ein paar Bemerkungen hinzuzufügen.

Erste Szene. Die zwei Soldaten, Processus und Martinianus, halten den Petrus gefangen. Dem entsprächen die Reliefs, die wir unter der Bezeichnung „Petrus' Verhaftung" zusammenfaßten.

Zweitens. Sie nehmen am christlichen Unterricht des Apostels teil. Das wäre in der „Lehrszene" dargestellt, die man bisher auf Esra oder Moses deutete, wie sie das Gesetz verlesen. Lat. n. 55 G 358, 3 unterhalb der Muscheln. Grousset n. 118

[1]) Schlüsselübergabe: de Waal, Schlüssel Petri (in Kraus' Realenzykl. II). Ficker, Darstell. d. Apostel 99. — S. Pietro: G 313, 3. Grotten: 330, 5. Leyden: 319, 4. Civitá Castellana: 319, 3. Campo santo: Wittig 105 n. 54, er setzt das Stück ins dritte Jahrhundert.

[2]) Wittig, Campo santo 107—118. — Petrusakten: Harnack, Chronologie d. altchristl. Litt. I 1897, 549. II 170. — Akten des Processus und Martinianus: Acta Sanctorum Boll., Juli I 270.

G 396, 12. Lat. n. 175 G 367, 1. Vgl. Ficker, Lateran 18. In den zwei ersten Repliken spielt die Szene unter Bäumen, und der Lesende sitzt auf einem Fels; das spricht nicht gerade für einen Unterricht im Gefängnis. Die dritte schon abgeschliffene Replik läßt die Bäume weg und setzt den Lesenden gar auf die Sella curulis.

Drittens. Aus einem Felsen, an den Petrus das Kreuzeszeichen macht, strömt Wasser, mit anderen werden die zwei Soldaten von Petrus getauft. Das „Quellwunder", welches auf Petrus bezogen wird, kennen wir als ursprünglich den Moses angehend. Das Trinken des Quellwassers bedeute die Taufe. Für diese Auslegung beruft sich Wittig auf Grisar, Röm. Quartalschr. 1896, 321 und auf Wilpert, Malereien 40. 143. 266. Grisar redet nur von der Beziehung des Quellwunders auf Petrus, nicht von seiner Auffassung als eines Taufsymbols. Letztere vertritt Wilpert als den älteren Sinn der Quellszene; seit etwa 250 träten noch zwei andere Auffassungen daneben, als eines Rettungssymbols und als Bitte um das Refrigerium im Jenseits. Die Auffassung der Szene als eines Rettungssymbols und die Beziehung auf das Refrigerium habe ich Band I 234, 1 als richtig anerkannt. Für seine Deutung des Quellwunders auf die Taufe bezieht sich Wilpert auf gewisse schriftliche Zeugnisse, die zu bekannt seien, als daß sie wiederholt zu werden brauchten; ferner auf die vorkommenden Zusammenstellungen mit anderen Sakramentsymbolen, zum Teil freilich auch nur vermeintlichen. Bei den leider nicht namhaft gemachten schriftlichen Zeugnissen kann unmöglich an Kor. I 10, 4 gedacht sein; Band I 238 machte ich darauf aufmerksam, daß der „pneumatische Trunk" nicht das Taufwasser, sondern der Abendmahlstrunk ist. Daß aber aus den Zusammenstellungen der Bilder nicht viel geschlossen werden kann, dürfte mein Kapitel „Syntax der figürlichen Typen" Band I 285 zur Genüge ergeben. Abgesehen von der Sonderbarkeit, die Taufe durch ein Wassertrinken zu veranschaulichen, legt das Bild des Trunkes die Beziehung auf die ohnehin wichtigere Eucharistie und ihren Becher doch viel näher als die auf den Taufakt. Gesetzt also in der Quellszene müßte unter der Figur des Moses Petrus anerkannt werden, so wäre hier Petrus nicht taufend, sondern den Abendmahlskelch oder johanneisch das in das ewige Leben springende Quellwasser spendend dargestellt. Wasser als eucharistisches Element kam ja bis ins dritte Jahrhundert viel vor und eignet gerade auch den Petrusakten (Harnack, Texte u. Untersuch. VII II 115 „Brot und Wasser"; in den Petrusakten; eb. 134 C 16. Derselbe, Chronol. I 558, 7).

Viertens. Auf Drängen der zwei Soldaten begibt sich Petrus auf die Flucht. Als eine Flucht läßt sich die „Bedrängnis" am Jonassarkophag Lat. n. 119 und in anderen Repliken deuten; nur die des Petrus Füße umklammernden Männer im erstgenannten Relief bleiben unerklärt.

Fünfte Szene. Vor dem Stadttor begegnet dem fliehenden Petrus der Christus und läßt ihn wissen, daß er in der Stadt den Tod am Kreuze erleiden müsse. Das wäre denn die „Hahnszene", in der also nicht der lebende Jesus dem Petrus in Jerusalem seine Verleugnung vorhersage, sondern der eigens vom Himmel wieder Herabgekommene vor der römischen Porta Appia seinen Tod; daher das bestürzte Gesicht des Apostels. Der Hahn diene nur zur Kennzeichnung des Petrus; es wäre schwer begreiflich, daß gerade die Verleugnung, oder auch nur ihre Ansage, mit am häufigsten dargestellt sein sollte. Die Hintergrundsgebäude an der Schmalseite von Lat. n. 174 (Garr. 323, 5) stellten Rom vor, das Tor im Hintergrund an Garr. 334, 1

das Stadttor, vor welchem die Begegnung stattfand. Der Stab in der Hand des Petrus sei nicht ein Zeichen seiner Macht, sondern vielleicht nur sein Wanderstab.

Abermals beschämt kehrt Petrus nach der Stadt zurück und läßt sich hinrichten. Die beiden Soldaten Processus und Martinianus erlitten gleichfalls das Martyrium; sie wurden in dem nach ihnen genannten Coemeterium an der Via Aurelia verehrt; ihre Reliquien ruhen im nördlichen Querschiff von Sankt Peter.

In der Katakombenmalerei sahen wir den Erlöser thronend, allein oder mit Umgebung; thronend finden wir ihn auch in der Sarkophagskulptur. Meist handelt sich's um Säulensarkophage, denen ihre architektonischen Formen immer einen gewissen Glanz verleihen. Wir beginnen mit dem Bassussarkophag [Abb. 18]. In der Mittelnische der oberen Zone sitzt der Christus im zweiten Typus, jugendlich lockig, auf einem breiten Sitz, der vorn auf Löwenbeinen mit Löwenköpfen ruht und auf einem Bema steht. Vor dem Suggest breitet Cälus, der bärtige Himmelsgott, mit Kopf und Armen aus einer Wolke hervortretend, seinen Mantel im Bogen über sich aus; der Christus setzt seine Füße darauf: der Himmel ist seiner Füße Schemel (das Prädikat Jahwes wird auf den neuen Herrn übertragen). In der Linken hält er eine halbaufgerollte Schrift, den Zeigefinger zwischen den zwei Rollen; die abgebrochene Rechte machte eine sprechende Gebärde. Also der als Weltherrscher im höchsten Himmel thronende, erhöhte und verklärte Christus — nach der konventionellen Bezeichnung die Majestät des Herrn, *Maiestas Domini.* Im Hintergrund stehen, dem Herrn zugewandt, beiderseits des Bema zwei Bärtige. Der zu seiner Rechten mit halblangem Haar und Bart scheint mit der Rechten zu adorieren (die Finger sind abgebrochen), die Linke hält die Rolle. Der andere hat den vollhaarigen und vollbärtigen Kopf, der nun öfter, aber immer nur einzeln erscheint, sowohl unter den Verstorbenen als auch unter den Zwölfen; seinen im rechten Winkel gebogenen linken Arm bedeckt der Mantel, die Hände verschwinden hinter der Rolle des Christus. Das vorliegende Bild gibt kein Merkmal an die Hand, die beiden Begleiter des Herrn zu benennen. — Die Maiestas Domini am Sarkophag zu Perugia ist der am Bassussarg nahverwandt. Doch statt des Cälus dient eine Art Basis, würfelförmig mit Sockel und Sims, als Fußschemel; das darübergeworfne Tuch erinnert an den sich wölbenden Mantel des Cälus. Es ist nur rechts eine Hintergrundsfigur vorhanden, wieder bärtig. Die Rechte des Christus ist erhalten, er hebt den Zeigefinger. — Das lateranische Deckelfragment (also ohne Säulen) n. 123, 3 zeigt Christus nimbiert; er thront frontal auf einem Bema, in der Linken ein offnes Buch, die Rechte sprechend gehoben; von beiden Seiten kommen die Apostelfürsten, beide adorierend, von links der kahlstirnige Paulus, von rechts Petrus mit kräftigem doch knapp gehaltenem Haarwuchs. — Lat. n. 174 dehnt die Gruppe auf drei Interkolumnien aus. Im mittelsten thront Christus über dem hier bartlos gewordenen Cälus, zwischen zwei ebenfalls bartlosen Hintergrundsgestalten; die zur Linken hält die Rolle, die andre streckt die Rechte offen vor, etwas gezwungen um die Säule herum (ähnlich vorgestreckte Hände auch in der zweiten, fünften und siebenten Nische von links; nur in der Pilatusgruppe ist die Haltung besser gelungen). Das Bema ist ausgefallen, vom Sessel ist nur ein schlichtes Bein sichtbar, das auf einer unverständlichen, wohl vom Bildhauer mißverstandenen Stütze ruht. In den Nachbarfeldern kommt je ein Bärtiger im Profil heran, der zur Rechten des Herrn, Paulus, aufblickend und mit beiden Händen ihn begrüßend, der andere, Petrus, in gebückter Haltung, adoriert mit der Rechten, während die von einem Mantelzipfel ver-

hüllte Linke das Ende der vom Herrn gehaltenen Rolle auffängt. Das ist der Typus der „Gesetzesübergabe", als der Übergabe des neuen Gesetzes, und zwar typisch an Petrus; denn dieser steht bei der die Rolle haltenden Linken. Wenn es sich wirklich hierum handelt, so darf man fragen, warum nicht das so leicht verständliche Schema der „Gesetzesübergabe an Moses" dazu verwendet worden ist, warum an Stelle des geschlossenen Diptychons die offne Rolle getreten ist. In unserem Relief sind die zwei Apostel insofern individualisiert, als Paulus eine kahle Stirn hat (die beiden Köpfe sind aber überarbeitet) [Abb. 19]. — Am Sarkophag zu Brescia ist von der Maiestas Domini nur der auch hier bartlose Cälus erhalten.[1])

Den thronenden Christus, jugendlich lockig, finden wir ferner an einem mailänder Sarkophag im Halbkreis der ebenfalls sitzenden Zwölfe; das kam in der Katakombenmalerei häufiger vor, doch weist das Relief einiges Eigene auf. Die Sitze des Christus und der Zwölfe sind nicht sichtbar; die Füße der letzteren stehen auf Schemeln verschiedener Breite, ausreichend für ein oder zwei Personen. Die Apostel,

---

[1]) Christus thronend: Band I 274 ff. — Bassus: de Waal 57 Taf. 5. G 322, 2. de Waal, welcher am Todesjahr des Bassus (359) als der Entstehungszeit des Sarkophags festhält, glaubt das Maiestasmotiv in den Mosaiken der Kirchen entstanden und von da in die Skulptur übertragen. Der Vorschlag kann erst erörtert werden, wenn sowohl die Chronologie der Sarkophage feststeht als auch die Anfangsgeschichte der Mosaiken. — Cälus: Roscher, Lexikon I und Pauly-Wissowa III sub voce. Die Augustusstatue von Primaporta, mit dem Cälus oben am Panzer, ist abgebildet in m. Weltgesch. ^{2}403. — Der Sitz des Christus ist weder der Korbstuhl des Gottes bei der Schaffung Evas und im Opfer Kains und Abels, oder der Maria mit dem Kind, noch die *sella curulis* der höheren Beamten, wie des Pilatus beim Händewaschen; wegen der Breite des Sitzes könnte man an das *bisellium* denken, wenn schon dies noch breiter zu sein pflegt; verschieden ist auch der Sitz Konstantins an seinem Triumphbogen, ein Stuhl ohne Lehne, schlichtester Form. Bisellium: Pauly-Wissowa III 502. Mau, Pompeji 1900, 414 Fig. 245). — Perugia: G 321, 4 — Lat. n. 124: G. 323, 4. — Lat. n. 123, 3 Ficker Taf. 1 G 409, 1. — Gesetzesübergabe: Ficker, Apostel 83. Gegen die Deutung der Szene mit der Rolle auf die „Gesetzesübergabe" wendet Birt, Buchrolle 185 ein, man könne ein Volumen nicht in aufgerolltem Zustand überreichen oder empfangen, das lange Band müsse zu Boden fallen. Nun ist ja freilich nur ein verhältnismäßig kurzes Ende abgerollt (besonders wenn die drei Figuren zu einer geschlossenen Gruppe zusammengefaßt sind, wie in den nachher zu besprechenden Reliefs mit dem bärtigen Christus auf dem Berg, Verona G 333, 1; Lat. n. 151 G 335, 3, wo das Rollenende senkrecht herabhängt; in dieser Gruppierung dürfte der Ursprung des Typus zu suchen sein); aber das ist richtig, daß Diptycha, Rollen und Bücher in geschlossenem Zustand überreicht zu werden pflegen, und zwar, wie Birt S. 82 bemerkt, mit der rechten Hand; er verweist auf die Übergabe des Gesetzes an Moses. Petrus fange das herabhängende Rollenende in einem Tuche auf, um das heilige Buch vor Verletzungen zu schützen, gemäß der schonenden Art, mit der man im Altertum Bücher behandelte. Natürlich sei dies auch symbolisch gemeint, Petrus erscheine so als der Schützer des Logos. Man beachte auch, daß der Herr keineswegs immer nach Petrus hinblickt. Man kann darüber streiten, ob Jesus ein „Gesetz" gegeben habe (in der Spätantike allerdings kommt die Formel *Dominus legem dat* vor); wenn unser Bildtypus eine Gesetzesübergabe an Petrus darstellen will, so ist's ein unnötig ungeschickter Ausdruck der Idee. Eine Gesetzesübergabe (vgl. das „Dominus legem dat Valerio Severo Eutropi vivas" an der aus Rom stammenden Bronzelampe der Uffizien, Kaufmann, Handbuch 324 Fig. 117) würde keinesfalls zugleich eine Übertragung des Kirchenregiments, eben an Petrus, bedeuten, wie z. B. Garrucci Storia V 58 zu Taf. 334, 1 will. Zum Ursprung des Typus „Traditio legis" oder „Legem dat" vgl. Baumstark, Oriens christ. III 173. Strzygowski, Byz. Zeitschr. XIII 661; Wien. Ak. Denkschr. LII 98. Vgl. aber auch Frick, Byz. Zeitschr. XVI 647. — Brescia: Garr. 323, 1. — Zum Schema mit verhüllten Händen tragen oder empfangen vgl. Dieterich bei Amelung, Bull. com. 1897, 132 (das Schema kommt aus dem Isiskult).

teils bärtig teils bartlos, halten ein jeder seine Rolle mit allerlei Nuancen des Schemas, die Rechte ist begrüssend oder redend gehoben. Im ganzen sitzen sie recht gleichmäßig und unlebendig da, den Kopf etwas nach der Mitte gewandt, wodurch der Eindruck eines Halbkreises wenigstens unterstützt wird. Der Christus hält in der Linken ein offnes Buch, die Rechte spricht, zwei Finger eingeschlagen. Hier nun setzt er die Füße nicht auf das Himmelsgewölbe, sondern auf den Berg, der für den alsbald vorzuführenden stehenden Christus typisch ist; zum Typus gehört auch das unten am Berg in den bekannten allzukleinen Verhältnissen verehrend dargestellte Ehepaar, zur Rechten des Christus der Mann, typisch ein Offizier in der Chlamys, gegenüber seine Frau. Zwischen beiden ein Schaf, das „Lamm Gottes". Hinter des Christus Schultern werden die Wipfel zweier Palmbäume sichtbar. Er sitzt, wie an Säulensarkophagen öfter, vor dem Halbrund einer offenen Exedra; hinter den Aposteln aber stehen, statt der gewohnten Säulen, zweimal zwei Tore. Durch die Anordnung des Christus im Halbkreis der Zwölf wurde ein einheitliches Bild für die ganze Sarkophagfront gewonnen, wie wir es bisher nur beim Durchzug durchs Rote Meer beobachteten.[1])

In einem der späten Reliefs mit weitläufiger verteilten Figuren sehen wir den jugendlich lockigen Christus frontal nicht auf einem Stuhl, sondern unmittelbar auf dem Berge sitzend, die Rechte geöffnet, mit der Linken eine offene Rolle hinhaltend. Zu seiner Rechten steht (sitzt?) unten am Berge, ebenfalls frontal, ein Bärtiger, der mit dem Finger auf das offne Buch in seiner Linken zeigt. Von rechts aber kommen im Profil zweie herbei, ein Unbärtiger mit Rolle, zu seiner Rechten im Hintergrund ein Bärtiger mit kahler Stirn. Garrucci hält die beiden für Moses und Elias, wie sie bei der „Verklärung" neben Jesus erschienen. Ficker nennt die Gruppe „Christus mit Paulus und Petrus", der Bärtige links ist ihm Paulus, der Bartlose rechts Petrus. Aus dem Typus „Christus zwischen Paulus und Petrus" ist das Bild gewiß entwickelt, aber es ist nicht mehr dasselbe. Weil der Christus hier nicht mehr auf einem Stuhl, sondern auf dem Berg selbst sitzt, so dürfte Garrucci auf dem richtigen Wege sein, wenn er an eine der evangelischen Bergszenen denkt. Ist die „Verklärung" gemeint, so wäre sie nicht nach dem Wortlaut des Textes eigens konzipiert, sondern, wie gesagt, aus der „Gesetzesübergabe" bloß entwickelt. Der auf das Buch zeigende Bärtige links sieht etwa aus wie einer der Evangelisten mit ihrem typischen „wie geschrieben steht", „auf daß die Schrift erfüllt würde". — Die Bergpredigt scheint dargestellt an einer Tafel spätester Kunst im Kircherianum. In der besser erhaltenen unteren Zone sitzt der bärtige Jesus im bloßen Mantel ohne Chiton auf dem Berg, in der Linken die Rolle, die Rechte mit zwei eingeschlagenen Fingern sprechend gehoben. Vorn um den Berg hockt an der Erde ein Kreis von gezählt sechs Menschen in Chiton, der letzte links hebt die Linke, alle legen im Emporblicken (sie kehren dem Beschauer den Rücken) den Kopf soweit zurück, daß man das ganze Gesicht sieht.[2])

Der Christus stehend zwischen Jüngern. Dergleichen Szenen treten mitten zwischen Wundergeschichten auf, sind auch in diesem Zusammenhang erwachsen; Ähnlichkeit hat besonders die Hahnszene. Jesus, im zweiten Typ, steht halbrechts, lehrend, mit Rolle und sprechend gehobener Rechten (beides ergänzt) zwischen zwei Jüngern,

[1]) Mailand: Garr. Taf. 329, 1. Über den ideellen Zwölferkreis: Band I 274. Über den apokalyptischen Sinn des Bildes: Band I 278.

[2]) Verklärung: Mk. 9, 4 und Parallelen. Lat. n. 162 Garr. 348, 1. — Bergpredigt: Mt. 5, 1. Garr. 404, 1.

die wie üblich mehr in den Hintergrund geschoben sind (Lat. n. 173). Lat. n. 155 steht Jesus halb linkshin, die Jünger sind bärtig, der rechts hat kahle Stirn. Die erste Replik bezieht Garrucci auf die Begegnung mit den zwei Jüngern des Täufers Joh. 1, 36—39, Ficker erklärt sie als Jesus lehrend; bei der zweiten denkt Garrucci an den Gang nach Emmaus, Ficker an Jesus zwischen Petrus und Paulus. — Lat. n. 177 stellt den nimbierten Christus im zweiten Typ frontal in die Mitte, zwischen die zweimal sechs meist adorierenden, in Dreiviertelprofil dem Herrn zugewandten Apostel; an der Spitze der Reihe zu seiner Rechten steht Petrus, gegenüber Paulus mit kahler Stirn. Vor den Aposteln reihen sich, als ihr Symbol, zweimal sechs Schafe, zum Christus aufblickend, der das vorderste zu seiner Rechten liebkost; den Schafen zulieb ist der Christus als der Gute Hirt gegeben, mit Schulterkragen und hohem, hier zepterartig geführtem Krummstab. An beiden Enden des Reliefs ein Hirt mit Schafen in abgestuftem Gelände mit Bäumen. — An dieser Stelle wäre auch das reiche berliner Relief aus Konstantinopel anzuführen, wo der jugendliche Christus, mit Kreuznimbus, zwischen zwei Aposteln steht, durch Säulen von ihnen getrennt [Abb. 25].[1])

Der Christus auf dem Berg stehend. In den synoptischen Evangelien geht Jesus öfter auf „den Berg" (*τὸ ὄρος*). Es klingt, als ob ein bestimmter Berg gemeint sei, der für Jesus eine besondere Bedeutung gehabt hätte; mit Namen wird er nicht genannt, auch sonst nicht näher bezeichnet. Mk. 3, 13 steigt er auf den Berg und beruft die Zwölf. Mt. 5, 1 geht er auf den Berg und setzt sich, die Jünger treten hinzu und es folgt die Bergpredigt. Lk. 6, 12 geht er auf den Berg um zu beten, die ganze Nacht verweilt er oben im Gebet, steigt dann morgens herab; nun folgt die sogenannte Bergpredigt, aber „auf einem ebenen Ort". In handgreiflicher Absichtlichkeit ist hier „der Berg" dem Gebet vorbehalten, die Predigt aber in die Ebene verlegt (nicht etwa auf eine Matte des Bergs), so daß bei Lukas von einer Bergpredigt eigentlich gar nicht geredet werden darf. Mt. 28, 16, nach der Auferstehung, gehen die Elf nach Galiläa, auf „den Berg", wohin Jesus, so heißt es, sie befohlen hatte, und wo sie ihn auch treffen (von einem solchen Befehl ist aber vorher nichts gesagt). — Andere Stellen sprechen von „einem großen und hohen Berg". Das ist der Fall bei der Verklärung Mk. 9, 2, Mt. 17, 1: Jesus ist mit drei Jüngern „auf einen großen und hohen Berg" gegangen, wo dann die Verklärung stattfindet. Lukas aber bringt 9, 28 auch hier den Gebetsberg an: Jesus geht „auf den Berg" um zu beten, während des Betens erfolgt dann die Verklärung. Off. 21, 10 werden wir auf „einen großen und hohen Berg" geführt, um das himmlische Jerusalem zu schauen.

Der Gedanke liegt nahe, „der Berg" den Jesus besteigt, wenn er sich von der Volksmenge zurückzieht, wenn er seine Jünger um sich sammelt um sich mit ihnen zu besprechen, wenn er aus ihnen sich Mitarbeiter wählt, oder wenn er beten will, der Berg in Galiläa, auf dem die Elf den Auferstandenen wiederfinden, der „große und hohe Berg" der Verklärung (eingestandenermaßen eine Rückspiegelung der Verklärung im Himmel), und „der große und hohe Berg", auf dem das himmlische Jerusalem steht, auch in verklärtem Lichte, diese in jedesmal bedeutsamer Weise wiederkehrende Bergidee stehe in Zusammenhang mit dem uralten und über alle Wandlungen hinweg

[1]) Lat. n. 173. 155: Garr. 315, 1. 315, 2. — Lat. n. 177: Garr. 304, 4. — An einem Säulensarkophag steht der unbärtige Christus zwischen sechs Aposteln: Lat. M n. 216 (F n. 1), spät, wie auch Grousset n. 157 und Lat. n. 113 (Christus und ein Jünger, spät und sekundär). — Nimbus: Band I 151, 3; vgl. ferner Krücke, Nimbus u. verw. Attribute i. d. frühchr. Kunst 1905.

unaustilgbaren Höhenkultus, den wie alle Völker des Altertums so auch die Israeliten übten vom Sinai bis zum Berge Zion.[1])

Wenn wir nun den Christus in einem in der Hauptsache feststehenden Typus auf einem Berg stehend dargestellt finden, so dürfen wir das Bild mit den angeführten Textstellen in Vergleich bringen: auch im bildlichen Typus steht der Christus nicht auf einem beliebigen Berg, sondern auf „dem Berg". Im Haupttypus brechen aus ihm vier Quellen oder Flüsse hervor; sofort gedenken wir der vier Flüsse des biblischen Paradieses, als der einzigen Analogie eines Vierstromsystems in der Bibel. Freilich betont die Genesis nicht ihren Ursprung aus dem Gebirge; so hat die bildende Kunst, vielleicht im Gefolge der Literatur, die vier Paradiesesflüsse mit „dem Berg" verbunden, ebenso wie sie den Christus auf dem Berg zwischen Palmbäumen anordnet, die als Synonyme der schon früher eingeführten Ölbäume wieder das Paradies andeuten, und zwar die Verschmelzung des biblischen mit dem himmlischen. Wenn dann im Hintergrund des Apostelkollegiums gereihte Tore erscheinen, so hat man längst hierin die Tore des himmlischen Jerusalems Off. 21, 12 erkennen zu sollen geglaubt. Daß der Christus auf dem Berg stets die Mitte des Reliefs einnimmt, ist selbstverständlich.

Der jugendlich lockige Christus, im vorliegenden Exemplar des Lateran nimbiert, steht auf dem Berg, in der Linken die beiden Endrollungen eines halbaufgerollten Volumens, den Zeigefinger zwischen den zwei Endrollungen; die Rechte faßt wie ein Zepter eine hohe sogenannt lateinische Crux gemmata. Zu seiner Rechten Petrus die Hände an den Kreuzschaft legend, gegenüber Paulus in der Linken das Volumen haltend wie der Christus; hinten zwei Palmbäume. — Am Säulensarkophag bei der Pietà des Michelangelo dieselbe Gruppe, nur hat der Christus den Zeigefinger aus dem Volumen genommen, Paulus legt zwei Finger auf das obere Ende der geschlossenen Rolle, die Köpfe der zwei Apostel geben ihre individualisierten Typen besser wieder, als der vorige Sarkophag, an dem der Pauluskopf verscheuert ist; die Gestalten sind weit länger, für die Palmbäume blieb kein Raum. In den übrigen zehn Feldern, die Schmalseiten mitgerechnet, je ein Apostel mit Begleiter.[2])

Der bärtige und lockige Christus. An einem veroneser Sarkophag steht er auf dem Berg zwischen Paulus und Petrus, die Rechte offen erhoben, die Linke hält das Volumen, dessen eines Ende abgerollt herunterhängt. Zu seiner Rechten Paulus (mit kahler Stirn) adorierend, zu seiner Linken Petrus, der ein kleines lateinisches Kreuz auf der Schulter trägt und mit untergehaltenem Gewandbausch das aus der Linken des Christus herabhängende Rollenende auffängt. Beide Apostel blicken zu ihm auf. Hinter Paulus ein Palmbaum, darauf der Phönix; dem andern Palmbaum hat das Kreuz des Petrus seinen Platz genommen. Beiderseits Jesusszenen. Im Hintergrund ein Arkadenjoch und zwei Kolonnadenjoche zwischen vier Toren. — Auch Lat. n. 151 bleibt die dreifigurige Gruppe eng geschlossen, hier im Rahmen der Mittelnische des Säulensarkophags; das Rollenende hängt daher noch senkrecht herab. Paulus und Petrus sind viel kleiner, so daß über ihren Köpfen Raum blieb für die Palmwipfel; der hinter Paulus ist in Garruccis Wiedergabe mißverstanden, der hinter Petrus nicht heraus-

[1]) Höhenkultus: Benzinger, Hebräische Archäologie, Register unter Bamoth. Beispiele von griechischem und römischem Höhenkultus anzuführen ist überflüssig.

[2]) Vgl. Nike ein hohes Kreuz haltend: Cohen, Méd. imp. ²VIII 194, 1 Galla Placidia. 219, 1 Honoria. 222, 5 Avitus. 223, 1 Maiorianus. Lat. n. 106 Garr. 331, 2. — Grousset n. 148 Garr. 325, 1—3. — Eine Art Auszug am Riefelsarg Garr. 329, 3. Grousset n. 185.

gebracht [Abb. 33]. — Den merkwürdigen Profilkopf der Sammlung de Waals im deutschen Campo santo teilt Wittig vermutungsweise unserer Szene zu.[1])

Die Gruppe des bärtigen Christus auf dem Berg, zwischen Paulus und Petrus, wie wir sie am veroneser Sarkophag sahen, wird nun bereichert durch Einschiebung zweier Verstorbener, nämlich eines Offiziers und seiner Frau; in kleiner Gestalt stehen oder knien sie devot zu beiden Seiten des Berges, unmittelbar vor den Aposteln, er zur rechten des Herrn. Der pariser Sarkophag mit zentraler offener Exedra zwischen zwölf Toren (die Schmalseiten mitgerechnet) läßt den Offizier eilend herankommen, die vorgestreckten Hände mit einem Tuche verhüllt; seine zum Herrn aufblickende Frau liegt auf einem Knie, ihre Hände adorieren. Unter dem rechten Arm des Christus konnte eine Palme Platz finden, die andre wird durch das senkrecht hängende Rollenende verdeckt. Auf beide Seiten verteilen sich die übrigen Apostel [Abb. 31]. — Ähnlich der etwas spätere Sarkophag des Gorgonius zu Ancona. Die Devotion macht Fortschritte, jetzt liegt auch der Offizier auf einem Knie, die Frau auf beiden, und sie scheinen (diesmal beide und mit unverhüllten Händen) je eine Hand an einen Fuß des Herrn zu legen; dabei bringt er sein Gesicht dem Fuße so nahe, daß man wohl denken kann, er wolle ihn küssen. Ausgeblieben sind die vier Flüsse und die zwei Palmbäume; jederseits stehen nur vier Apostel, lose gereiht; die Zinnen der Tore sitzen auf den Archivolten.[2])

Diese Sarkophage gehören zur Gattung der „griechischen" mit ornamentiertem Sockel; in unserer spätantiken Kunst ist er reduziert auf einen Sockelstreif mit Wellenranke. Das mailänder Exemplar ersetzt die Wellenranke durch das Lamm Gottes zwischen zwölf Schafen, deren von jeder Seite sechs, aus einem Torbogen hervorgekommen, hintereinander der Mitte zuschreiten, ein Sinnbild für den Christus zwischen den Aposteln. Es begegnete uns erst kürzlich, auch dort den eigentlichen Apostelfiguren tautologisch hinzugesetzt; nur daß statt des Lammes unterhalb des Herrn dieser in Hirtengestalt gegeben war. Das Lamm Gottes ist größer gezeichnet, so daß Kopf und Hals sich vom Berg abheben. Über den Schultern des Herrn erscheinen zwei Palmwipfel, hinter dem Paulus ein dritter, für den vierten war wieder kein Platz wegen Petrus' Kreuz. Beiderseits sind die übrigen Apostel verteilt; den Hintergrund bildet die Exedra zwischen zweimal drei Toren. An der anderen Langseite desselben Sarkophags befindet sich der bereits oben angeführte thronende jugendliche Christus auf dem Berg, an dessen Fuß das Ehepaar, sowie zwischen den beiden das Lamm Gottes, beiderseits die Apostel im Halbkreis sitzend. — Die Anordnung des auf dem Berg stehenden Christus mit dem Ehepaar, Lamm Gottes und zwölf Schafen, zwischen den Aposteln, wiederholt sich am Sarkophag mit den Weinstöcken statt der Tore, in den vatikanischen Grotten; hier sind wieder beide Palmbäume zur Darstellung gekommen, auf dem zur

---

[1]) Verona: Garr. 333, 1. — Vogel Phönix: Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst I 1847, 446. Garrucci Storia I 180 bezieht den Phönix als Sinnbild der Auferstehung auf Paulus als ihren Verkünder. Dagegen de Waal in Kraus' Realenzykl. II 622. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 112. Über den Phönix vgl. ferner Fr. Schoell, Vom Vogel Phönix, Heidelb. Rede 1890. Türk in Roschers Ausführl. Lex. der griech. u. röm. Mythol. III 2409. 3450 (Sinnbild der Ewigkeit, der Verjüngung, der Verbesserung, ja geradezu eines neu anbrechenden goldenen Zeitalters). — Lat. n. 151: G 335, 3.

[2]) Paris: Garr. Taf. 324, 1. — Ancona: eb. 326, 1.

Rechten des Herrn, also auf der Paulusseite, steht der Vogel Phönix. Beiderseits noch je vier Apostel.[1])

Säulensarkophage neigen dazu, die Gruppe auseinanderzuziehen. An einem, in denselben vatikanischen Grotten, sehen wir den bärtigen Christus auf dem Berg mit den vier Strömen, beiderseits stehen der Offizier und seine Frau, etwas gebückt, die Hand an den Knien des Herrn. Paulus und Petrus, ein jeder mit einem Begleiter, mußten sich in die anschließenden Interkolumnien zurückziehen, so daß das Rollenende wieder länger abgewickelt und an der Säule vorbei in schräger Richtung in das auffangende Tuch zu führen war, wie an Lat. n. 174 (mit dem thronenden Christus). — Diese Anordnung schafft Raum für eine andre Verwendung der Schafe, nämlich für ihre Einschaltung in das Hauptbild. Am Säulensarkophag mit den unter zwei Giebeln hängenden Ampeln, ebenfalls in den Grotten der Peterskirche, steht zur Rechten des Herrn, aber mehr im Hintergrund gedacht, ein Schaf mit kreuzförmigem Monogramm auf dem Kopf, also das Lamm Gottes; auf der anderen Seite, dicht am Berg, ruht ein Schaf, Sinnbild eines Seligen. An einem verschollenen Sarkophag sind es drei Schafe, das Lamm Gottes mit kleinem Kreuz auf dem Kopf, und je eins bei Paulus und Petrus, zum Herrn aufblickend wie diese, kurz ihre Sinnbilder.[2])

Wieder vereinfacht und in freies Feld gestellt, ohne das Ehepaar und ohne Schafe, aber mit einem Palmbaum, diesmal auf der Petrusseite (von der Hintergrundsarchitektur blieb nur am linken Ende ein Tor): an dem verschollenen vatikanischen Sarkophag G 334, 1. — Der späte mailänder Sarkophag mit dem ungläubigen Thomas gibt eine Art Auszug aus der Komposition, an zentraler Stelle: der bärtige Christus steht auf ebenem Boden (nicht auf dem Berg), in der Linken die offene Rolle, die Rechte geöffnet erhoben, zwischen Paulus und Petrus (G 315, 5).

Wir lassen noch ein paar Szenen mit Schafen folgen, Sinnbildern von Seligen. Am lateranischen Deckelfragment n. 194 befindet sich in der Mitte die Schrifttafel; beiderseits steht ein bartloser Seliger in Rock und Mantel, mit vorgestreckter Hand drei Schafe bewillkommnend, die hintereinander herankommen, jedes mit einem Kranz im Maul. Im Hintergrund zweimal vier Palmbäume, das himmlische Paradies andeutend. Die Schafe tragen ihren Kranz des Lebens im Maul, als ob sie ihn ihrem Gott darbringen wollten, wie die vierundzwanzig Ältesten Off. 4, 10 und die Apostel am Sarkophag in Pudentiana dem Herrn (s. Monogramm). — Wieder eine neue Idee am Sarkophagdeckel Stroganoff. Der Christus, mit krausem Haar und wenig Bart, sitzt auf einem Fels, ein Schriftbündel neben sich. Seine Rechte liebkost das vorderste von acht paarweis heranschreitenden gehörnten Schafen, die Linke wehrt fünf Ziegenböcke ab, im Hintergrund vier Öl- und drei Eichbäume. Die erste Gerichtsszene, die uns begegnet, vielmehr das Gleichnis einer solchen, die Scheidung der Schafe von den Böcken nach Matth. 25, 31—46, freilich apart wiedergegeben.[3])

---

[1]) Mailand: G 328, 1. — Grotten: G 327, 2.

[2]) Grotten: Garr. 335, 4. 330, 5. — Verschollen: Bei Bottari Taf. 50 wiedergegeben im Stil seiner Zeit, bei Garrucci Taf. 341, 2 korrigiert nach seiner Vorstellung vom Stil der Spätantike.

[3]) Lat. n. 194: G 304, 2. — Stroganoff: G 304, 3.

Ikonographisches.

Unter diesem Titel sollten streng genommen nur die Porträts der Verstorbenen erscheinen, deren wir schon gedachten und auf die wir im stilgeschichtlichen Abschnitt zurückzukommen gedenken. Porträts von Jesus oder den Aposteln hat es nie gegeben; sonst wäre das Schwanken in ihrer bildlichen Gestaltung ebenso unverständlich wie das späte Auftreten individuellerer Darstellungen. Freilich gibt es tatsächlich antike Porträts, deren Exemplare erhebliche Verschiedenheiten und auch Wandlungen in der Auffassung bemerken lassen, Porträts, die Jahrhunderte hindurch immer wiederholt wurden, wie Sokrates, wie Alexander; aber da behaupten sich durch alle Abwandlungen hindurch doch immer gewisse Grundzüge, die allein es erlauben, so verschieden ausgeprägte Köpfe alle auf eine und dieselbe Persönlichkeit zu beziehen. Anders bei den Christus- und Apostelköpfen; da ist keine Spur einer solchen in allem Wechsel sich gleichbleibenden Grundform. Im Gegenteil, man hat überall den Eindruck, es nur mit Kunsttypen zu tun zu haben, deren Verschiedenheiten vor allem auf stilgeschichtlichen Verhältnissen beruhen; anderes mag mit eingewirkt haben.[1])

Christustypen fanden wir in der Katakombenmalerei hauptsächlich drei. Der erste war nichts als der typische bartlose Kopf mit kurzem Haar, wie ihn alle Männer in der frühchristlichen Malerei trugen, derselbe, der bis Trajan im Leben Mode war. Der zweite, ausgesprochen jugendlich, mit langlockigem Haar, erschien als eine neue Spezies des Jünglings, wie er uns in allerlei Spielarten als Apollon, als Dionysos, als Eros, auch als Eubuleus, als Mithras geläufig ist. Der dritte Typus ist bärtig, früher mit kürzerem Haupthaar, später mit langem, an den Enden sich aufrollendem, also eine in sich wieder differenzierte Spezies des bärtigen Götterkopfes, wie ihn Zeus, Poseidon, Hades und Serapis, Asklepios, wiederum Dionysos tragen (Ich wiederhole noch einmal, daß es nicht richtig ist, den Christus von diesem oder jenem einzelnen Gott „abzuleiten", um ihn damit erst der Antike zu vindizieren; so gut wie die Eubuleus-, Mithras-, Serapisköpfe, sind auch die des Christus im Rahmen und organischem Zusammenhang der alten und immer weiterwachsenden Typik originale Schöpfungen der Antike). In der Sarkophagskulptur nun kommt der frühchristliche erste Christustyp nicht mehr vor, zunächst herrscht der zweite jugendlich lockige. Es wird wohl gesagt, in diesem Typus werde Jesus der Wundertäter vor Augen gestellt; allerdings wird er das, aber nicht er ausschließlich, sondern auch „Des Herren Majestät" trägt denselben Kopf, wo er über dem Himmel thront, sowie wo er mit dem hohen Kreuz auf dem Berge steht. Es handelt sich um entwicklungsgeschichtliche Vorgänge, auch beim bärtigen Typus, dem dritten und letzten. Nicht ausschließlich, doch vorwiegend eignet er dem erhöhten Christus auf dem Berg (ohne hohes Kreuz), meist umgeben vom Kreise der Zwölf. Die dogmatische, kultliche und bildliche Höherhebung des Christus, schon längst im Gange und in stetem Wachsen begriffen, trat im gegebenen Augenblick, nehmen wir an im vierten Jahrhundert, wieder einmal in ein neues Stadium; wenn nun damals zugleich ein neuer Kopftypus aufkam, der bärtige, so war es geschichtlich nur natürlich, daß er in dem neuentstehenden Verherrlichungstypus zur Anwendung kam. Aber wieder

---

[1]) Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder, Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen 1902 (mit reicher Literatur). Wir haben es hier nur mit den Sarkophagreliefs zu tun, können also auf die vielverhandelten Fragen über Zeit, Herkunft und dogmatische Gründe der wechselnden Typen noch nicht eingehen.

nicht ausschließlich in ihm, sondern daneben auch in Wunderszenen. Auf die besondere Nuance des bärtigen Christustypus mit starkem Haarwuchs kommen wir bei den Apostel-typen zurück.[1])

Von den Aposteln hatte man ebensowenig Porträts wie von Jesus. Auch keine Überlieferung. Spät genug hat man versucht, die kanonische Literatur ausdeutend, auch unter Einfluß gewisser Vorstellungsgewohnheiten, Bilder der verehrten Männer sich zu entwerfen, über deren Phantastik sich klare Köpfe alsbald entschieden aussprachen. Man wird sich darauf verlassen können, daß die christlichen Archäologen zur Beantwortung der wichtigen Frage nach Haar und Bart der Apostelfürsten, und der wichtigeren nach den in der christlichen Antike erwachsenen Vorstellungen davon, alles Material zusammengetragen und kritisch geprüft haben; wir dürfen uns begnügen, die Auffassungen der am Gegenstand besonders interessierten römischkatholischen Gelehrten zu referieren, auch nur derjenigen, die zuletzt zur Sache gesprochen haben. Es handelt sich nur um die „Apostelfürsten". Weis-Liebersdorf kommt zu dem Schlusse, daß ein Petrusbild ursprünglich fehlte; der Paulustyp stand im Vordergrund, bereits die vorkonstantinische Zeit besaß einen literarischen Porträttypus für den Völkerapostel. Der Petrustyp dagegen entstand rein künstlerisch als Kontrastfigur zum Paulus, gegenüber dem vornehmen Philosophen Paulus als der kraftvoll energische Felsenmann. Die älteste literarische Schilderung des Völkerapostels liegt in den Akten des Paulus und der Thekla vor, sie schildern ihn als „einen Mann von kleiner Statur, mit kahlem Kopf, krummen Beinen, sehr rüstig, mit zusammengewachsenen Augenbrauen, etwas langer Nase, voller Anmut; bald nämlich erschien er wie ein Mensch, bald hatte er das Angesicht eines Engels". Daneben stellt Weis-Liebersdorf den Paulus des Bassussarkophags; dazu muß ich warnend bemerken, daß dessen Haartracht einer im dritten Jahrhundert auftretenden Modefrisur entspricht (beiläufig: die Figur ist nicht klein und unscheinbar; er geht nur gebückt und in Profil, während der Petrus sich zurücklehnt und dem Beschauer die volle Breitseite zeigt). Eine andere Wendung nimmt Wittig. In der Plastik erscheint Petrus in wechselnder Typik; diese Typen lassen sich erklären aus dem Eindringen der Porträts Verstorbener in die Petrustypik. Dabei bezieht sich Wittig auf de Waals Vermutung, der Petrus des Bassussarkophags trage den Porträtkopf des Verstorbenen (ich gebe die Möglichkeit zu; mit etwas größerer Zuversicht aber könnte man dasselbe vom Paulus des Sargs sagen). Johannes Ficker hatte gemeint, aus einer ursprünglichen Mehrheit verschiedener Typen für Petrus wie für Paulus sei durch Auslese der kanonische Typ hervorgegangen. Wittig ist der entgegengesetzten Ansicht, ursprünglich habe es nur je einen Typus gegeben, nämlich den kanonischen, die Mannigfaltigkeit sei nur durch das Eindringen fremder Porträtzüge hineingekommen. Vorläufig bleibe ich auf dem im ersten Band eingeschlagenen Wege: die verschiedenen Typen sind lediglich zeitlich oder auch örtlich differenzierte Haartrachten; erst allmählich hat sich der Kanon herausgebildet, etwa unter Mitwirkung des künstlerischen Strebens nach Kontrastwirkung. In unseren Reliefs sehen wir aus den typischen bärtigen Köpfen zwei Individualisierungen sich heraus lösen: aus dem kahlen den Paulus, dessen Bart sich auch erst allmählich verlängert, aus dem mit vollem Haar den Petrus, besonders anfangs weniger individuell, mit krauserem, die Stirn überschattendem Kopfhaar und gestutztem krausem Bart.[2])

[1]) Christustypen der Katakombenmalerei: Band I 280.

[2]) Weis-Liebersdorf a. a. O. 106 Lösung der Typenfrage. Akten des Paulus und der

Die übrigen Apostel werden in den Sarkophagreliefs nur scheinbar individualisiert. Wohl werden sie differenziert, in der Apostelreihe wechselt der frühchristliche bartlose Typ mit dem bärtigen. Dadurch kommt Mannigfaltigkeit in die Männerreihe, aber noch keine wirkliche Individualisierung. Zu beachten ist eine Spielart des bärtigen Kopfes mit starkem krausem Haarwuchs; das dicke Kopfhaar legt sich mit aufquellendem Kranz um den Nacken, auch der Bart ist vollrund. Dergleichen Haar denkt man sich blauschwarz, man sieht es schon in den assyrischen Reliefs, nur der Bart ist dort steifer stilisiert. Die christliche Kunst nahm den Typus erst in der Spätantike auf; aber nicht etwa so, daß von nun an alle zwölf, oder nur die zehn ohne Paul und Peter, so gezeichnet worden wären, als Juden, sondern der Typ kommt immer nur einzeln vor. Gern steht solch ein Apostel halb rechtshin, doch den Kopf zurückgewendet. Der bärtige Christus, besonders der auf dem Berg stehende, mit frei ausgestreckter Rechten, kommt dem Typus oft so nahe, daß man ihn gleichen Ursprungs denken möchte. Doch findet man den Typus auch an Verstorbenen, auch hier einzeln, neben den gewöhnlichen bärtigen mit mäßigerem Haarwuchs. Indessen, ehe man daran geht, der Herkunft und der Entstehungszeit der Typen nachzufragen, empfiehlt es sich, die Chronologie der Denkmäler festzustellen.[1])

Syntax der figürlichen Typen.

Die Typik der einzelnen Szenen, so sagten wir im ersten Bande, bildet gleichsam die Formenlehre in der Grammatik der Bildersprache. Sie findet ihre Ergänzung in der Syntax, der Lehre von der Zusammenstellung jener Typen im dekorativen Ganzen. Wir wissen, daß die Bilder alle denselben Gedanken ausdrücken, wenn sie ihn auch von verschiedenen Seiten anfassen. Der Gedanke ist die Erlösung aus dem Tod in das ewige Leben; dargestellt werden die Seligkeit selbst, die Erlösung in Prototypen, die sakramentalen Mittel der Erlösung, der Erlöser und seine Mitarbeiter.[2])

In der noch klassisch gegliederten Deckenmalerei der Katakomben erhielt sich einigermaßen verständige Auswahl und künstlerische Verteilung; dagegen an den Wandgräbern fanden wir die Typen insgemein aus vollem Sack einfach ausgeschüttet, wie sie fallen mochten, ein loses Aggregat von Szenen.

Analog ist das Verhältnis an den Sarkophagen. Die tektonisch gegliederten besitzen in ihren Gliederungen ein festes Rahmenwerk, in welches einzeln ausgewählte Bilder in einiger Ordnung eingesetzt werden; so die geriefelten mit ihren Mittel- und

---

Thekla: Act. apost. apocr. ed. Lipsius et Bonnet I 237, die Übersetzung nach Weis-Liebersdorf 109. Die Apostel am Bassussarkophag: Weis-Liebersdorf 88 ff. — Wittig, Campo santo 101. — Die kanonischen Peter- und Paultypen finden sich z. B. an G 350, 2 wo die vorher am Bassussarkophag aufgetretenen Szenen, Verhaftung des Petrus und Enthauptung des Paulus, in einem Baumgang beiderseits des den erhöhten Christus vertretenden Monogramms angeordnet sind; ebenfalls an den zwei Aposteln beiderseits des bärtigen Christus auf dem Berg.

[1]) Der bärtige Kopf mit starkem Haarwuchs z. B. in einem Prachtexemplar Bull. crist. 1896 Taf. 12; vgl. Garr. Taf. 304, 4. An Verstorbenen: Säulensarkophage mit sog. Doppelschneckenkapitellen, aus Villa Ludovisi und aus Concordia, eb. 362, 2 und 362, 1. Den bärtigen Christustyp leitet Strzygowski (Kleinasien 183; Wien. Ak. Denkschr. LI 185) aus Jerusalem ab, von wo ihn Konstantin geholt habe.

[2]) Syntax: Band I 285.

Endfeldern, die gesäulten mit ihren Nischen. Sie führen von selbst zur Unterscheidung von Zentral- und Endszenen. Auch Clipeus und Muschel gliedern die Massen. Schwieriger lag der Fall für die in der klassischen Archäologie als „römisch" bezeichnete Gattung der Sarkophage ohne alle tektonische Gliederung.

Das Thema der Syntax für die Sarkophagbilder erschöpfend zu behandeln würde zu weit führen; es wird genügen, an ein paar bedeutenden Beispielen zu zeigen was daran ist.

Als erstes Beispiel wählen wir den großen Sarkophag aus Sankt Paul, gefunden bei der Confessio, Lat. n. 104 [Abb. 37], zweizonig mit Muschel in der oberen Zone; links von der Muschel Schöpfung der Eva, Zuweisung, Baum der Erkenntnis; rechts Weinzauber, Speisensegnung, Lazarus; unten in der Mitte Daniel in der Löwengrube; links davon Huldigung der Magier und Blindenheilung, rechts Hahnszene, Bedrängung und Quellwunder. Die römischen Gelehrten, obenan de Rossi, haben den Doppelfries präkonisiert als eine Epopöe des katholischen Dogmas. Diese Art apologetischer Auslegung hat Garrucci am weitesten getrieben; trotz aller ihr entgegengestellter Kritik wird sie aufrecht erhalten, etwas abgeschwächt hat Marucchi sie in den amtlichen Führer des lateranischen Museums aufgenommen. Im einzelnen tut man den Bildern Gewalt an, um den gewünschten Sinn herauszupressen, im ganzen imputiert man dem Bildhauer eine Intention, die ihm möglichst fern lag. Wir meinen, wo der sepulkrale Sinn der einzelnen Bilder noch so wenig feststeht, wie bei den meisten gerade der vorliegenden Zusammenstellung, sollte man zurückhaltender sein in der Ausdeutung des Ganzen.

Wir dürfen das Gesagte nicht unbelegt lassen. Der Daniel wird da auf die Erlösung nicht aus dem Tode in das ewige Leben, sondern aus den jenseitigen Strafen bezogen; die drei Bärtigen in der Schöpfungsszene gelten ohne weiteres als die drei Personen der Trinität; der Bärtige hinter dem Korbstuhl der Maria sei der heilige Geist; die Huldigung der dem Stern folgenden Magier repräsentiere die Offenbarung des Christus an alle Heiden; die Wundertaten sollen Jesus' Gottheit erweisen; die Hahnszene muß es auf sich nehmen, die ganze Passion des Christus und mit eingeschlossen die durch sie herbeigeführte Erlösung zu vertreten (Wittig, der die Hahnszene nach Rom verlegt, wird davon nichts wissen wollen); die letzten Szenen, Bedrängung und Quellwunder, sollen sich auf die Gründung der Kirche beziehen, wohlverstanden der römischen; die „Bedrängung", verstanden als Verhaftung des Petrus durch die Juden, bringe die ersten Verfolgungen der Kirche in Erinnerung, vielleicht auch die Ankunft des Petrus nach Rom, weil sie nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis der Juden erfolgte; endlich das Quellwunder bedeute die „Autorität der Kirche, und des Petrus als des neuen Moses, der das Wasser der Gnade aus dem mystischen Fels — der ist Christus — hervorspringen läßt." Was nun aber für unsere Syntax die Hauptsache ist, die in der Einzelerklärung auf so schwachen Füßen stehende dogmatische Epopöe, die Erzählung der Heilsgeschichte „in chronologischer Ordnung" „auf zwei Kolumnen", scheitert schon im ersten Akt an der Stellung des den Sündenfall vertretenden Baumes mit der Schlange; statt auf die Zuweisung zu folgen müßte er zwischen Schöpfung und Zuweisung stehen. Daß dann die Erzählung zum unteren Fries hinabspringt, soll nicht weiter bemängelt werden, daß sie aber von der Blindenheilung unten links zu den Wundern oben rechts gehen soll, um unten rechts zu Ende geführt zu werden, das hat wenigstens der Bildhauer nicht augenscheinlich gemacht, also wohl auch selbst nicht gewollt; es wäre nicht künstlerisch disponiert.

Schon längst hat Viktor Schultze solche apologetische Exegese abgelehnt. Auch darin gebe ich Schultze Recht, daß der Wert dieses Sarkophags überschätzt worden ist, nicht minder aber, wenn er seinem Urheber die Gabe geschickter Gruppierung zuerkennt. Wenn er aber über die Endszenen der zwei Friese sich begnügt zu sagen, sie schienen absichtlich parallel gesetzt zu sein, so möchte ich noch einen Schritt weiter gehen. Schon bei der Einzelbesprechung erinnerten wir daran, was übrigens längst gesehen worden ist, daß der Grabbau des Lazarus stets an das Ende des Reliefs gesetzt wurde, ebenso der Fels des Quellwunders, weil sie beide einen geradlinigen Abschluß gaben; eben deshalb wurden sie gelegentlich an den Enden eines Sarkophags sich symmetrisch gegenüber gestellt. An unserem Sarg hat der Bildhauer sie an die rechten Enden der zwei Friese angeordnet (ähnlich schon Lat. n. 55 G 358, 3 an den linken); zur symmetrischen Entsprechung an den linken Enden wählte er zwei sitzende Gestalten, für unten die Mutter des Christkindes in der Magierhuldigung, für oben den Gott in der Schöpfungsszene. Das Mittelstück für den oberen Fries war gegeben, die Muschel mit den Büsten; statt die hier sonst beliebten Typen Gesetzesempfang und Opferverhinderung anzuschließen, übernahm er aus der heidnischen Sarkophagskulptur die zwei muschelhaltenden Eroten. Ein geeignetes Mittelstück für den unteren Fries fand sich in der streng symmetrischen Gruppe des Daniel, hervorleuchtend auch durch die Nacktheit des Heros und die Tiere. Nun blieben noch die Zwischenräume zu füllen. Zur Schöpfung der Eva aus der Rippe des schlafenden Adam mochte sich durch naheliegende Gedankenverbindung die geläufige Gruppe des „Sündenfalls" gesellen; aber das reichte nicht; so wählte der Künstler die Zuweisung, mit dem zentralen Christus als Logos, und füllte den letzten schmalen Raum mit dem Baum aus dem Sündenfall. Rechts von der Muschel ließ die Lazarusszene noch Platz für eine dreifigurige und eine einfigurige Gruppe, letztere mit breiterer Basis, also eine Speisensegnung mit zentralem Christus als Gegenstück zur Zuweisung, und Weinzauber als Gegenstück zum Baum mit der Schlange. Unten ließ die breit angelegte Magierszene wieder nur einen schmalen Raum übrig; rechts reihte sich an das Quellwunder selbstverständlich die Bedrängung, eine höchstens zweifigurige Gruppe konnte noch folgen; der Bildhauer wählte zwei annähernd gleich beliebte Szenen, für die linke Seite die Blindenheilung, für die rechte die Hahnszene, mochte sie nun Moses oder Petrus meinen.

So hatte der Künstler sich genug getan und zugleich den Käufer angenehm befriedigt. Das Ganze war eine, für diese Art Sarkophage in dieser Phase der Sarkophagkunst ungewöhnlich geschlossene und wohlgegliederte Komposition, die auch alles Wünschenswerte zu verstehen gab, wenn nicht für die Römer des zwanzigsten Jahrhunderts, so doch für die des vierten.[1])

Als zweites Beispiel der Versuche, die Syntax der Sarkophagbilder aufzuklären, wählen wir den großen Sarkophag des Bassus [Abb. 18], welchen de Waal in seiner wertvollen Monographie gerade in Beziehung auf die Anordnung behandelt hat. In einem besonderen Kapitel bespricht er den einheitlichen Zusammenhang sämtlicher Szenen, nachdem er zuvor den Sinn jeder einzelnen festzustellen suchte. Er kommt zu dem Ergebnis, die Bilder seien nicht gedankenlos zusammengestellt, sondern ein sinnreich sich aussprechendes Glaubensbekenntnis; sie sprechen das Glauben und Hoffen des Bestellers wie des im Sarge Beigesetzten aus, ihr Glauben und Hoffen in Beziehung auf Tod und Ewigkeit. Da sei der erste Gedanke an den Richter im Endgericht, die Hoffnung

[1]) Lat. n. 104: G 365, 2. — Viktor Schultze, Archäol. Studien 145.

auf einen für die Seinen gnädigen Richter. Mit Wilpert sieht er in den Sepulkralbildern zugleich Mahnungen an die Hinterbliebenen, für die Verstorbenen zu beten. An unserem Sarkophag nimmt de Waal die Mittelbilder der zwei Friese für Verherrlichungen des Christus, unten den Einzug in das irdische Jerusalem, oben das Thronen über dem Himmel. Der schöne Römerkopf des Petrus sei nichts anderes als der Porträtkopf des Verstorbenen, der da vor seinem Richter (der Maiestas Domini) stehe, wie nebenan Jesus selbst vor seinem irdischen Richter Pilatus; gegenüber aber die intendierte, doch inhibierte Opferung Isaaks (an sich wohl ein Typus für den Kreuzestod, daher in dessen Vertretung der Pilatusszene gegenüber gestellt) sei eschatologisch genommen ein Bild der Erlösung aus dem Tod in das ewige Leben. Im unteren Fries der Sündenfall versinnbilde den Tod als der Sünde Sold, das Gegenstück, Daniel in der Löwengrube, sei auch im Gedanken das Gegenbild zum Tod, nämlich die Erlösung aus dem Tod, und zwar durch die Auferstehung. Die beiden Endbilder, Hiob und Paulus, seien gewählt als die Hauptverkünder der Auferstehung, jener im alten, dieser im neuen Testament; darum seien diese zwei Bilder die Pfeiler und Träger des gesamten Ideenbaues.

Auch bei de Waal läuft einiges mit unter, was, ich kann nicht helfen, denn doch in die Bilder und deren Anordnung von ihm hineingelegt ist; doch spielt z. B. die bei Wilpert so wesentliche Fürbitte bei de Waal nur eine ganz nebensächliche Rolle. Und im ganzen bedeutet gegenüber de Rossis Schule seine Interpretation einen erheblichen Fortschritt zu unbefangener Auffassung und feinerem Verständnis. Wenn de Waal allen Nachdruck auf die eschatologische Bedeutung der Bilder legt, so kommt er unserer Auffassung sehr nahe. Der Unterschied liegt nur darin, daß er meines Erachtens zu sehr an die Endzeit denkt, und an das Endgericht, notwendig dann auch an die Auferstehung, während ich nicht so sehr Hoffnung, als frohe Gewißheit in den Bildern ausgesprochen finde, das feste Vertrauen, daß der Verstorbene durch die Kraft seines Erlösers unmittelbar aus dem Tode in das ewige Leben eingegangen sei (oder wenn Gruft oder Sarkophag bei Lebzeiten bestellt war, die Gewißheit, daß er unmittelbar in das himmlische Paradies und Jerusalem eingehen werde), wo denn für Auferstehung und Gericht kaum noch Raum bleibt.

Die Säulen unseres Sarkophags geben so kräftige Rahmen ab, daß hier gar kein Bedürfnis nach Reliefabschlüssen durch Mausoleen, Quellfelsen oder Korbsessel hervortritt. Wenn spätere einzonige Säulensarkophage Sitzende, wie den Gott in Kain und Abels Opfer und Hiob, oder Petrus bei der Fußwaschung und Pilatus, der Symmetrie zulieb gegenüberstellen, so stand das im Belieben der Bildhauer; der Symmetrie zulieb hat unser Künstler die beiden Nacktbilder beiderseits des Einzugs angeordnet. In dieser symmetrischen Anordnung von Sündenfall und Daniel, wie in der zentralen Stellung der Maiestas und des Einzugs vermag ich eine mit Überlegung ordnende Hand zu erkennen. Da die Szenenfolge des oberen Frieses wenn auch modifiziert, so doch ähnlich an anderen, und zwar einzonigen Säulensarkophagen wiederkehrt, so bliebe noch zu fragen, ob diese Szenenfolge vielleicht typisch war, bildliche Überlieferung. In den zwei Apostelszenen möchte ich keine Sinnbilder sehen; sie gehören zu den anscheinend zuerst in der Skulptur auftretenden Neuschöpfungen. Die Christologie, will sagen die Vorstellung vom Erlöser, wurde weiter ausgebaut, z. B. in der Maiestas; und so auch in Darstellungen der Gehilfen des Christus, der Apostel.[1])

[1]) de Waal, Sarkophag des Junius Bassus 1900. Dazu Garr. Taf. 322, 2. — Betreffend Anordnung nach Symmetrie vgl. Meader, Americ. Journ. Arch. 1900 137.

Um die zwei Sarkophage dreht sich die Diskussion über den inneren Zusammenhang der Szenen, zunächst an zweizonigen Stücken. Es ist klar, daß der Interpret Ursache hat zurückhaltend vorzugehen.

Nur noch wenige Worte zu den einzonigen Sarkophagen. Wo sie zu innerem Zusammenhang und selbst zur Einheit der Darstellung gelangen, da beruht es auf der Entfaltung, die der Kultus des Erlösers und seiner Gehilfen mit der Zeit gewonnen hat; dahinter trat die Sache selbst mehr und mehr zurück, so daß die immer reicher entwickelten und immer höher gesteigerten Vorstellungen vom Erlöser und seinem Kreis, dieser christliche Heroenkultus, schließlich den ganzen verfügbaren Raum in Anspruch nahm. Was da zuletzt geschildert wird, ist ein christlicher Olymp, auf dem die Stelle des Herrn nun der Christus einnimmt, hier immer als der Erlöser aus dem Tod in das ewige Leben.

An den einzonigen Säulensarkophagen läßt sich bemerken, daß dem Mittelfeld gern Bedeutung verliehen wird, und in den übrigen das Bedürfnis nach Symmetrie sich hier und da geltend macht. Als Mittelszene dient naturgemäß gern der Christus, etwa in der Hahnszene, oder auf dem Berge stehend, zwischen Petrusszenen und Pilatus. Ein andermal finden wir den Christus in einer symmetrischen Gruppe mit Kain und Abel, als Logos, beiderseits schließen sich Petrusszenen an. Statt des Christus erscheint sein Monogramm, und zwar zwischen „Passionsszenen“. Die großen „griechischen“ Sarkophage, meist mit Toren im Hintergrund, bringen den Christus auf dem Berg zwischen den Aposteln. In Laubengängen sehen wir als Mittelstück eine Orante, die Hahnszene, das Monogramm.[1])

Die Sarkophage mit dichtgedrängten Szenen reihen diese meist willkürlich aneinander; höchstens stellen sie Abschlußszenen wie Lazarus oder Quellwunder ans Ende und eine bedeutendere Figur in die Mitte, etwa die Verstorbene, häufiger eine Orantenfigur. Daneben kommt es auch an solchen Sarkophagen vor, daß der Christus in die Mitte tritt, sei es in der beliebten Hahnszene oder in der symmetrischen Speisensegnung; mehr Einheit kommt auch hier hinein, indem solche Nebenszenen gewählt werden, welche die Person des Christus angehen, z. B. Einzug und Pilatusszene, oder auf der einen Seite Szenen aus der Kindheitsgeschichte, auf der anderen aus der Legende vom Auferstandenen. Der Durchgang durch das Rote Meer ist die einzige Szene, die das Relief in seiner ganzen Ausdehnung füllt. Dasselbe Ziel erreichen wieder die Darstellungen des christlichen Olymps in seiner damaligen Begrenzung auf Christus und die Apostel, unter Ausschluß also sowohl des Gottes wie der Maria. Für den Christus sehen wir auch hier das Monogramm eintreten. Neben den Aposteln erscheinen auch ihre Sinnbilder, die zwölf Schafe. Vereinzelt bleibt der sitzende Christus zwischen den Schafen und Böcken, dargestellt durch Schafböcke und Ziegenböcke.[2])

---

[1]) Hahnszene: Garr. Taf. 320, 1. Berg: 335, 3. 4. Logos: 310, 2. Passionsszenen: 350, 1. Griechische Sarkophage: 325—329. Laubgänge: 370, 1. 319, 1. 350,2.

[2]) Verstorbene: G 316, 1. 372, 2. Orans: 368, 2. 369, 1. 376, 1. 2. 4. 379, 4. 380, 4. 382, 2. Hahnszene: 318, 1. Speisensegnung: 312, 1. 313, 2. Einzug: 334, 2. Kindheitsgeschichte: 315, 5. Rotes Meer: 309, 3. Apostel: 304, 4. Monogramm: 349, 4. 350, 3. 4. Schafböcke: 304, 3.

Zur Stilkritik und Chronologie der christlichen Sarkophage.

In den beiden vorstehenden Abschnitten nahmen wir die Typik der Sarkophage und ihres Bilderschmucks systematisch durch. Der Tektonik lag noch besonders ob, den innigen Zusammenhang der christlich antiken Sarkophage mit den heidnisch antiken in Erinnerung zu bringen; die Typik der Bilder sollte den klassischen Archäologen den Weg zur Interpretation des Gegenständlichen ebnen. Beide Abschnitte indessen wollen an ihrem Teile zugleich der geschichtlichen Erfassung der Antike dienen; der klassische Archäologe, auch wo er systematisch disponiert, denkt immer historisch. Nun aber gilt es, den geschichtlichen Gesichtspunkt in den Vordergrund zu rücken und nach Epochen geordnet vorzulegen, was sich zur Stilkritik und Chronologie unserer Sarkophage soweit ergab oder sonst noch als fördernd herangezogen werden mag. Weiter zu gehen und etwa eine Geschichte der altchristlichen Skulptur zu entwerfen, davon kann bei dem jetzigen Stande der Forschung noch keine Rede sein.

Die andere Frage nach den örtlichen Ursprüngen der Typen, ob aus Kleinasien, Syrien oder Alexandrien, ob überhaupt aus dem griechischen Osten oder dem Abendland, dem hellenistischen natürlich, auch diese Frage stellen wir immer noch zurück; sobald die Chronologie der Denkmäler eine sichere Basis gefunden hat, wird es Zeit sein, auf die Ursprungsfragen einzugehen. Solches Zurückstellen ist selbstverständlich nicht so gemeint, als solle man gegenüber den Ursprungsfragen einstweilen die Augen verschließen; vielmehr ist es nötig, schon jetzt zur künftigen Inangriffnahme des Problems Beobachtungen zu sammeln und Kriterien zurechtzulegen.

Italien (außer Ravenna).

Die Chronologie der altchristlichen Sarkophage möchte man klargestellt wissen. Da ist nun zu bedauern, daß es an äußeren Daten nur zu sehr gebricht. Grabschriften an den Steinsärgen sind nicht gerade häufig, die öfter in Relief angebrachten Schrifttafeln meist leer, so daß die Vermutung auftauchen konnte, die Grabschrift sei in diesen Fällen ähnlich wie öfter in den Katakomben aufgemalt gewesen und verblichen, vielleicht aber durch geeignete Reagentien wieder lesbar zu machen. Die vorhandenen Inschriften geben etwa den Namen des Verstorbenen, seinen Stand, ein lobendes Prädikat, die Hinterbliebenen die ihm, oder für die mit er, das Grab bereitet, dazu den Kalendertag der Deposition, weil dessen Fixierung maßgebend blieb für das Jahrgedächtnis. Nur ganz vereinzelt werden die Konsuln des Sterbejahrs genannt. Der Knabe Heraklitos starb 238, Marius 273 oder 276. Flavius Faustinus wurde am 11. August 353 deponiert, der Stadtpräfekt Junius Bassus am 25. August 359. Zwei unter Sankt Peter gefundene Sarkophage wurden von römischen Archäologen auf Sextus Petronius Probus und auf Anicius Hermogenianus Olybrius bezogen, von denen jener zwischen 389 und 395 starb, dieser kurz vor 410. Aber die

Zurückführungen sind zu unsicher, um stilkritischen Bestimmungen zugrunde gelegt werden zu können.[1])

Die Meinung de Rossis ging dahin, daß es christliche Sarkophage schon im ausgehenden ersten Jahrhundert gegeben haben müsse; beweisend schienen ihm die Wandnischen im ältesten Gang des Coem. Domitillae, die nur zur Aufnahme von Sarkophagen bestimmt sein konnten. Früh, aus dem zweiten Jahrhundert, sei der Riefelsarg der Livia Primitiva mit Inschrift und ein paar Sinnbildern in Umrißlinien. Bis zum dritten Jahrhundert habe man nur geriefelte Sarkophage gehabt, von figurierten nur solche mit „neutralen" Darstellungen, worunter Motive heidnischer Erfindung, doch für die Christen unanstößigen Inhalts verstanden wurden, Hirtenszenen und dergleichen; die in San Callisto gefundenen Stücke hielt de Rossi nicht für heidnische, von den Mausoleen der Via Appia in die Lichtschachte der Katakomben hinabgestürzte, sondern für christliche. Von den Sarkophagen mit biblischen Szenen sei vielleicht der Jonassarkophag Lat. n. 119 G 307, 1 [Abb. 5] vorkonstantinisch; was er von dergleichen sonst in San Callisto fand, könne er nach topographischen Indizien nicht für so früh halten. Der kolossale Deckel aus dem Cubiculum des Bischofs Miltiades (oder Melchiades, gestorben 314) mit Hirtenszenen an den Eckakroterien und Masken an den Stirnziegeln gehöre vielleicht zu des Bischofs Sarg. Die spezifisch christlichen Sarkophage mit biblischen Szenen stammten aus dem vierten und fünften Jahrhundert, übrigens nicht aus den Katakomben, sondern aus den Coemeterialbasiliken.[2])

Andere glaubten, die Gesamtheit der christlichen Sarkophage in das vierte Jahrhundert schieben zu müssen. Die ältere schiefe Beurteilung der Christenverfolgungen ließ die Meinung aufkommen, vor Konstantin hätte sich eine christliche Skulptur nicht hervorwagen können.

Johannes Ficker aber, welcher der Beschreibung eines wichtigen Sarkophags den Versuch einer stilkritischen Sichtung anfügte, glaubte nur methodisch zu verfahren, wenn er gegebene Daten als Fixpunkte zugrunde legte. Es waren die von zweien der großen Sarkophage, des Junius Bassus, gestorben 359 [Abb. 18], und des einen aus Sankt Paul, Lat. n. 104, G 365, 2 [Abb. 37], hart bei der Confessio gefunden; nach diesem Befund müsse er gelegentlich des Neubaues der Kirche um 400 dort aufgestellt worden sein. In den kurzen Zeitraum zwischen 359 und 400 drängt Ficker die Hauptmasse der römisch christlichen Sarkophage zusammen. Doch läßt er eine Vorperiode zu, die dann etwa die erste Hälfte des Jahrhunderts füllen würde. In dieser könnten die Sarkophage mit neutralen Darstellungen entstanden sein; zu ihnen kamen nur einige wenige spezifisch christliche Figuren und Szenen, Erstlinge der christlichen Typik in der Skulptur. Die Reliefs mit geringer Erhebung läßt Ficker

---

[1]) Grabschrift aufgemalt: de Waal, Sarkoph. d. Bassus 10, 1. — Über die problematische Bedeutung des Wortes *depositio* vgl. einstweilen den Artikel in Fr. X. Kraus' Realenzykl. I 353. Die Frage, ob *depositio* den Tod oder die Beisetzung bedeute, das Datum der Deposition mithin den Sterbe- oder den Beisetzungstag, können wir als für die Datierung der Sarkophage unerheblich hier unerörtert lassen. — Heraklitos und Marius: de Rossi, Inscr. christ. I 13 und 19. — Faustinus: Lat. n. 228. Bassus: de Waal, Sarkoph. d Bassus. G 322, 2. — Über die genannten Anicier vgl. Seeck bei Pauly-Wissowa I Anicius n. 45 und 46; die Sarkophage sind in S. Peter und im Louvre, G 325. 324.

[2]) de Rossi, Roma sott. III 440. — Livia Primitiva: Bull. crist. 1870, 59 Taf. 5. G 296, 3. — Miltiades: Roma sott. II. Taf. 23 die Gruft, G 347, 1 der Deckel.

vorangehen, die kräftiger sich erhebenden nachfolgen; eine dritte Gruppe sei durch ausgiebige Verwendung des Bohrers charakterisiert. In der dann folgenden Hauptperiode, von etwa 359 bis 400, also dem Zeitraum knapp eines halben Jahrhunderts, habe sich die Sarkophagbildnerei rein christlichen Charakters voll entfaltet. Die Reliefs dieser Blüte christlicher Skulptur tragen nicht alle denselben Charakter, vielmehr lassen sich verschiedene Werkstätten unterscheiden. Die ersten Anfänge einer „vatikanischen" Klasse scheint Ficker denn doch in frühere Zeit zu setzen. Zu ihren frühesten Schöpfungen zählt er den Jonassarkophag Lat. n. 119, der, in seiner ganzen Komposition und Auffassung fast ohne Analogie, doch aus technischen und andern Gesichtspunkten mehreres an sich zieht, darunter die besten Beispiele der Sarkophagkunst im Lateran. Die Masse aber verbleibt der Spätzeit des Jahrhunderts. Einige Stücke gruppieren sich um den Bassussarkophag, wie auch sonst noch allerlei Gruppen sich absondern, die mit gereihten Säulen oder Bäumen, wieder andere mit Mauern und Zinnen; die vorausgenannten haben hohes Relief, die letzteren flaches. — Die „kallistische" Klasse bilden die Denkmäler aus der Kallistkatakombe und deren Umgebung; es ist die numerisch bedeutendere, die meisten Sarkophage der letzten Zeit lassen sich auf sie zurückführen. Auch in dieser Klasse werden Gruppen unterschieden, deren eine den erwähnten Sarg aus Sankt Paul Lat. n. 104 zum Mittelpunkte hat; die Exemplare entbehrten der Bohrerarbeit. Aber es finde eine Einwirkung der Werkstätten aufeinander statt; eine ganze Reihe von Sarkophagen, die nach Komposition und Technik der kallistischen Gruppe zugehören, zeigt deutliche Einflüsse seitens der vatikanischen mit ihren vollständig herausgearbeiteten Figuren. Gewisse zweizonige Sarkophage, wie Lat. n. 55 G 358, 3 [Abb. 14] hängen mit San Callisto zusammen, aber für ihre Ausführung ist die vatikanische Weise besonders maßgebend gewesen.

Verdienstlich wäre Fickers Hinweis auf die datierten Reliefs am Konstantinbogen (nämlich auf die echt konstantinischen an den unteren Teilen), wenn er nicht im selben Augenblick auf ihre stilkritische Verwertung verzichtete. Da der laut Inschrift 359 gearbeitete Bassussarkophag stilistisch auf weit höherer Stufe stehe als die um Jahrzehnte älteren konstantinischen Reliefs, so könne von einheitlichem Charakter und einheitlicher Entwicklung der altchristlichen Skulptur in Rom nicht die Rede sein. Das heißt aber so ungefähr auf die Anwendung der stilkritischen Methoden verzichten. Dazu nun werden wir uns nicht entschließen; allerdings ist der Fall kompliziert, wir kommen darauf zurück.[1])

Die ältere Meinung, von vorkonstantinischem Ursprung der christlich antiken Sarkophagskulptur, aber behauptete sich. Marucchi schrieb den von ihm aus seiner Verborgenheit in einer suburbanen Villa an der Via Salaria hervorgezogenen Sarkophag Lat. M n. 181 [Abb. 2] dem dritten oder auch zweiten Jahrhundert zu. Wilpert setzte den Travertinsarg der Euelpiste in Priscilla in den Anfang des zweiten Jahrhunderts, die Sarkophage der Livia Primitiva und des Sohnes von Saturninus und Musa (G 296, 3. 1) in die Antoninenzeit. Schon 1901 durfte Aloys Riegl sagen, daß auf Grund des Sarkophags von Via Salaria es schon seit Jahren allerseits zugegeben sei, christliche Sarkophage habe es vor Konstantin gegeben; zugleich bezeichnete er die Beisetzung des Junius Bassus im Jahre 359 als sicher sekundäre

[1]) Joh. Ficker, Altchristl. Bildwerke 1890, 44 zu n. 104. — Gegen die Annahme einer vatikanischen Bildhauerschule sprach sich, wegen der zu großen Verschiedenheiten zwischen den vatikanischen Sarkophagen, Graeven aus, Gött. gelehrte Anzeigen 1901, 80.

Verwendung des Sarkophags. Weis-Liebersdorf wollte ihn bis in die Antoninenzeit zurückschieben, und Strzygowski stimmte ihm bei.[1])

Die Wiederverwendung des Bassussarkophags erkannte auch Wittig an, als er die von de Waal im deutschen Campo santo gesammelten altchristlichen Skulpturen neuerdings herausgab; zugleich lehnte er die Datierung des Sarkophags aus S. Paul Lat. n. 104 nach dem Umbau der Kirche gegen 400 ab; er könne den Platz schon beim konstantinischen Bau erhalten haben. Zugleich suchte Wittig mit der Vergleichung der Reliefs vom Konstantinsbogen Ernst zu machen; er erhob sie zu einem Markstein in der Stilgeschichte, der die einheitlich sich entwickelnde Geschichte der altchristlichen Sarkophage in eine vor- und eine nachkonstantinische Periode zerlege. Wittig also akzeptiert das frühe Datum des Euelpistesarkophags, dem er den Jonassarkophag Lat. n. 119 mit seiner freien malerischen Komposition gleichzeitig setzt.

Nach dem geringeren oder größeren Reichtum der skulpturellen Ausstattung unterscheidet er Klassen, eine ärmere der geriefelten Steinsärge und eine reichere. Innerhalb dieser reicheren Klasse nun sucht Wittig Entwicklungsstufen aufzuzeigen, die in ihren nach der Mode wechselnden Verzierungsweisen gegeben seien. Die Säulensarkophage (die er vom Urbilde der römischen Theaterszene abzuleiten vorschlägt) setzt er in die vorkonstantinische Zeit; glänzendste Vertreter der Art in Rom seien der des Bassus und Lat. n. 174 (G 322, 2. 323, 4 [Abb. 18. 19]). An dieser Stelle nun greift der in den konstantinischen Reliefs gegebene Markstein ein, alles Weitere ist konstantinisch oder nachkonstantinisch. Aus dem Säulenmotiv entwickelte sich zunächst das Zinnen- und das damit zusammenhängende Mauermotiv (vielmehr Tormotiv); jenes erscheint zuerst an den Nebenseiten eines Mantuaner Säulensarkophags, an dessen Deckel das konstantinische Christusmonogramm steht (G 320, 3. 321, 1. 2). Da alle Exemplare mit „Stadtmauern" gleichen Stil zeigten, so seien sie alle in kurzem Zeitraum, also wesentlich in Konstantins Zeit entstanden. Eine folgende Entwicklungsreihe lässt er mit den Palmbäumen anheben, zwischen denen öfter die Hauptpersonen stehen (so an Lat. n. 106 G 331, 2) und in die Ölbaumreihen auslaufen, deren sich berührende Kronen über den Figuren und Szenen Laubbögen bilden, im Umriß sich deckend mit den Arkaden krönenden Giebeln und Bögen (Lat. n. 164 G 350, 2 [Abb. 34]). Endlich, durch immer neue Übergangsformen vermittelt, die letzte Gattung mit ungetrennten Szenen und dichtgedrängten Figuren; sie müßte abhängig sein von den gleichartigen konstantinischen Reliefs. Nur an den besseren Exemplaren sind die Szenen einigermaßen auseinander gehalten, wie an den beiden von S. Paul und dem von San Sebastiano (Lat. n. 55. 104. 178 G 358, 3. 365, 2. 367, 3). Die Gattung hatte Bestand von Konstantin bis zum Einbruch der Westgoten unter Alarich 410. Das war das Ende der römischen Sarkophagkunst. Weitere Bildungen, unter ravennatischen Einflüssen, traten im fünften und sechsten Jahrhundert auf; die menschlichen Gestalten schwanden mehr und mehr aus der Bildfläche, das Ornament ward alleinherrschend. Wittigs Skizze hat darauf verzichtet, diesen Prozeß an Hand der Denkmäler nachzuweisen, wie er auch die erschöpfende Darlegung des ganzen Entwicklungsganges den Kunsthistorikern überläßt. Dieser Entwicklungsgang freilich ist besonders in den Übergängen

[1]) Marucchi, Accad. di archeol. crist. 3. Aprile 1881; Guida del Museo crist. lateran. 1898 n. 181. — Wilpert, Fractio panis 1895, 87 Euelpiste; 83, 3 Primitiva und Saturninus. — Riegl, Spätröm. Kunstindustrie I 1901 94. — Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder 1902 8, 3. 16. 89. — Strzygowski, Münch. Allg. Zeitung, Beilage 19. 1. 1903.

oft gekünstelt und im ganzen gesucht; die stilgeschichtlichen Anschauungen aber enthalten manches Wahre.[1])

Wenn wir nun unsererseits, als klassische Archäologen, zu dem Problem Stellung nehmen sollen, so befinden wir uns in einiger Verlegenheit. Wir möchten die altchristliche Kunst, als christliche Antike, in den Rahmen der Gesamtantike einfügen, das heißt aber, praktisch genommen, in Rahmen und Fachwerke der heidnischen Antike. Leider aber ist die Stilgeschichte der Kaiserzeit, vollends der späteren, noch nicht genügend ausgebaut. Nicht allein, daß es für große Zeiträume an datierten Denkmälern fehlt, sondern auch von den in Denkmälern greifbaren Perioden ist unser Wissen noch recht fragmentarisch und vag. Den eigentümlichen Stil der augusteischen Skulptur hat man zu definieren gesucht, Geistvolles, freilich auch Widersprechendes, wurde über die Kunst der Flavier gesagt, wir reden auch von trajanischem, hadrianischem, antoninischem und, selten genug, auch einmal von spätantikem Stil, aber hat man das Werk auch nur einer dieser Epochen erschöpfend gesammelt und stilkritisch durchgearbeitet herausgegeben? Und solche Bearbeitungen der Einzelepochen wären doch nur Bausteine, mit deren Hilfe die Stilgeschichte der Kaiserzeit dann erst aufgeführt werden müßte. Solange diese Arbeit nicht getan ist, bleibt die Stilkritik der christlichen Antike ein Bau in die Luft. Immerhin muß versucht werden, was bei der gegenwärtigen Sachlage möglich ist. Wenigstens muß sammelnd und sichtend vorgearbeitet werden; vielleicht hilft es auch rückwirkend zur Belebung der Forschung auf dem Gebiet der heidnischantiken Skulptur.[2])

Die nächste Aufgabe geht dahin, das zeitliche Verhältnis der christlichen Sarkophage zu den heidnischen zu ermitteln, die etwa sich ergebenden vorkonstantinischen in die heidnische Reihe einzugliedern und die nachkonstantinischen ihrerseits stilgeschichtlich zu ordnen.

Die heidnischen Sarkophage der Kaiserzeit haben früh die Augen der Archäologen auf sich gezogen; unser archäologisches Institut hat ihnen eine Publikation gewidmet, von der bereits drei Bände vorliegen, leider noch nicht der erste. Es wird eines der großen Denkmäler deutscher archäologischer Arbeit sein, in vieler Beziehung abschließend, darüber hinaus aber Grundlage für weitere, in ihrer Ergiebigkeit noch nicht zu übersehende Forschung.

Für Otto Jahn, den Urheber des Plans, handelte es sich vor allem darum, die für die Sagengeschichte wichtigen Sarkophagreliefs kritisch zu sammeln. Damit verband sich ohne weiteres der andere Gesichtspunkt, sie als zwar späte und sekundäre, immerhin aber sehr erwünschte Hilfsmittel zur Rekonstruktion der zugrunde gegangenen Heroendarstellungen aus der klassischen Malerei und Plastik zu betrachten. Die Institutspublikation gibt daher wohl die ganzen Sarkophage, aber geordnet nach den

---

[1]) Wittig, Die altchristl. Skulpturen im Museum d. deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom 1906. Wer die Einleitung Wittigs benutzt, wird gewahr werden, daß die Anmerkungen zu Seite 18. 19 beim Druck in Unordnung geraten sind; S. 18 Anm. 5 sollte Anm. 1 sein; S. 19 Anm. 1 gehört zu Zeile 1; Anm. 2 zu Zeile 10 usf. Das Zitat zu Rom ist ausgefallen.

[2]) Ein paar Anläufe in der Richtung auf eine Stilgeschichte zunächst der heidnischen Skulptur in der Kaiserzeit mögen hier verzeichnet sein. A. Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen (in den Münchner archäol. Studien 109) 1906, verfolgt die weiblichen Gewandstatuen chronologisch bis ins vierte Jahrhundert, wo die Reihe erlischt. — Mrs. Arthur Strong, Roman sculpture from Augustus to Constantine, London 1907, mit 130 Tafeln.

in den Reliefs dargestellten Mythen; erst in zweiter Linie werden Tektonik und Stilgeschichte berücksichtigt.

Inzwischen hat der Herausgeber, ganz in Anspruch genommen durch das wie angedeutet disponierte Korpus der Reliefs, die Bearbeitung des rein Formalen der Sarkophage, getrennt vom Gegenständlichen der Darstellung, einem langjährigen Hilfs- und Mitarbeiter übertragen, der alsbald die Grundlinien einer Tektonik und Ornamentik der Sarkophage mit kundiger Hand entwarf; bereits oben, in dem Abschnitt über die Tektonik der Sarkophage, machten wir davon Gebrauch. So wertvoll das Büchlein uns ist, so können wir es doch nur als eine Abschlagszahlung annehmen auf das uns geschuldete Ganze, das ist eine das Material erschöpfende Geschichte der Sarkophage, insbesondere derjenigen der Kaiserzeit; sie müßte reich illustriert sein, natürlich ausschließlich mit photomechanisch hergestellten Abbildungen, wie sie die Stilkritik heute verlangt. Ansätze und Vorarbeiten sind bereits vorhanden; schon Robert hat im Text der „Antiken Sarkophagreliefs" die einzelnen Stücke tunlichst datiert, und Altmann gab seiner in jeder Zeile vom historischen Geiste getragenen „Architektur und Ornamentik" ein Schlußkapitel mit „Zur Datierung der Sarkophagtypen."[1])

Noch ein die Zeitbestimmung erschwerender Umstand will erwähnt sein. Man muß im Auge behalten, daß es sich bei den Sarkophagen um Handwerksarbeit handelt, um eine durch Jahrhunderte fortgesetzte Handwerkstradition. Allerdings will die Prägung der Sarkophagtypen und die Herstellung besserer Stücke als Kunstschöpfung aufgefaßt sein (eine scharfe Grenze zwischen Handwerk und Kunst besteht ohnehin nicht; die Handwerksarbeit kann sich in jedem einzelnen Falle zur Höhe künstlerischen Schaffens erheben, umgekehrt sinkt Massenarbeit im Künstleratelier unweigerlich auf die Stufe des gemeinen Handwerks herab), aber die große Mehrzahl der christlichen Sarkophage bleibt im Geleise des Handwerklichen. Nicht daß im buchstäblichen Sinne Schablonenarbeit gemacht wäre (das gab es im Altertum höchstens, und auch da nicht immer, wo eine Prägetechnik dazu verführte), jedes Stück ist neu komponiert; dennoch sind es bildliche Typen, die da von Geschlecht zu Geschlecht sich überlieferten, ohne unter den wechselnden Händen sich viel zu ändern. Noch mehr. Vor manchen Stücken schwankt das Urteil, ob sie als früh oder als spät anzusprechen seien; ein starker Rest plastischer Gestaltung scheint in Widerspruch zu stehen mit Anzeichen späterer, schlechterer Arbeit. Man kommt dann auf den Gedanken, daß da ältere Vorbilder von später Hand kopiert seien, immer mehr oder weniger frei, und immer im Stil der Ausführungszeit. Schon wegen dieser Komplikation wäre es verfrüht, jetzt das ganze Material stilkritisch aufarbeiten zu wollen. Wir werden uns begnügen müssen, markante Stücke herauszuheben, um nur erst einige Richtpunkte für die Zeitbestimmung zu gewinnen.

[1]) Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II Mythologische Cyklen, Berlin 1890; III Einzelmythen I 1897; II 1904. — Walter Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage 1902. — Wäre zu Otto Jahns Zeiten die Stilkritik schon ausgebildeter und in sich gefestigter gewesen, als es tatsächlich der Fall war, so hätte er ein Korpus der Sarkophage wohl selbst vorgezogen, geordnet nach deren Klassen und Zeiten, und hätte damit die zuverlässigste Grundlage für ihre Verwertung, nicht bloß zugunsten der Sagengeschichte, zu legen geglaubt. Dadurch wäre z. B. das in Altmanns Vorwort berührte Mißliche wohl vermieden worden. Nun es anders kommen mußte, sind wir auch für das Gebotene dankbar, hoffen aber auf seine Ergänzung in der oben angedeuteten Weise und mit Einbeziehung auch der christlichen Sarkophage. Unsere Studie will nur als Eisbrecher wirken.

Erschwerend wirkt bei einer Anzahl von Sarkophagen noch ihr unfertiger Zustand mit; das ergibt Verhältnisse, die nicht immer richtig beurteilt werden. Das Studium der Originale läßt erkennen, daß die Figuren zuerst mit dem Meißel angelegt wurden; dann trat der Bohrer in Funktion, teils stehend, teils laufend; zuletzt mochten dann die Bohrlöcher mit dem Meißel nachgearbeitet werden. Nun gibt es Sarkophage, die faßt ausschließlich mit dem Meißel gearbeitet sind; es war nicht richtig, aus ihnen eine besondere Klasse „ohne Bohrerarbeit" zu bilden, sie sind bloß unfertig.[1])

Die Forderung „absoluter Chronologie" kann wegen Mangels an ausreichendem Vergleichsmaterial noch nicht erfüllt werden; wir werden für jetzt bei der „relativen Chronologie" stehen bleiben müssen. Und vermögen wir auch in diesem beschränkteren Sinne eine klar verlaufende Entwicklungsreihe noch nicht aufzustellen, so fördert es doch, wenigstens solche Kriterien herauszuholen, wie sie einst zum Aufbau der Entwicklungsgeschichte verhelfen werden.

Auf die frühere Kaiserzeit zurückzugreifen geben die christlichen Sarkophage bis jetzt kaum Anlaß; vielleicht dient es aber dem besseren Verständnis, auch der älteren Typen hier kurz zu gedenken. Dem ersten Jahrhundert gehört die Klasse der Girlandensarkophage an, die Girlanden hingen anfangs an Stierschädeln, seit 50 werden sie von Eroten und Niken getragen; über den Girlanden fand sich Raum für die bereits eingeführten heroischen Szenen. Im Anfang des zweiten Jahrhunderts fiel die Girlande fort, übrigens nicht für alle Zeit; dafür erschien, zunächst am Deckel, der Titulus, die Inschrifttafel oder ein von Eroten gehaltener Rundschild (Clipeus), statt dessen auch eine runde Muschelschale, von Meerwesen gehalten. Von da aber beginnt die lange und zusammenhängende Reihe der Sarkophage mit mythischen Szenen, die sich bis in das vierte Jahrhundert fortsetzt; die ältesten Exemplare, stadtrömische, sind die ursprünglichsten, schlichte Kasten ohne künstlerischen Rahmen, mit charakteristischer Darstellung der Sagen.

Im Verlauf der Untersuchung wird man bemerken, daß die Haupttypen der christlichen Sarkophage von der früheren, heidnischen Kunst geschaffen sind; der Kunst des vierten Jahrhunderts blieb nur übrig, einiges zu modifizieren.

Bei der Datierung der heidnischen Sarkophage helfen bisweilen die in verschiedener Weise an ihnen angebrachten Porträts vermöge der wechselnden Moden insbesondere der Haartracht. Die Kaisermünzen bleiben immer die sichere Grundlage, auf der die chronologische Bestimmung der Büsten und Statuen sich aufbauen muß (auf die dargestellten Personen selbst kommt es hier nicht an). Abgesehen von den in allen Museen vorkommenden mehr oder minder zahlreich vertretenen Einzelstücken steht eine zeitlich geordnete Büstenreihe in den Gängen der Uffizien, eine Sondersammlung von Frauenbüsten besitzt das Antiquarium in den Diokletiansthermen. Bis Trajan gingen die Herren rasiert, Hadrian ließ den Bart wieder stehen. Jene Christen, die sich in skulpierten Marmorsärgen begraben ließen, gehörten den Kreisen an, welche im großen und ganzen mit der Mode Schritt halten.[2])

[1]) Das sagte bereits Riegl, Spätröm. Kunstindustrie I 84, 1.

[2]) Kaiserbilder: H. Cohen, Médailles impériales[2]. R. Stuart Poole, Roman medaillons in the British Museum 1874. Bernoulli, Römische Ikonographie II. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf römischen Münzen [2]1904.

Mit dem Beginn der Antoninenzeit (138) dürfen wir schon aufmerksamer werden, die Wahrscheinlichkeit, christlichen Sarkophagen zu begegnen, wächst.

Die Kaiserköpfe von Aelius Verus bis etwa Geta haben dichtes krauses Haar, das sich breit über den Kopf legt, dazu Vollbart; der obere Teil des Backenbartes, zwischen Mund und Ohr, hebt sich vom unteren mehr oder weniger ab. — Die ältere Faustina, Gemahlin des Antoninus Pius, schon 141 gestorben, flocht den Schopf, führte ihn am Hinterkopf hinauf und rollte das Ende auf dem Scheitel in zwei aufeinanderliegende längliche Ringe. — Anders die jüngere Faustina, Gattin Marc Aurels von 146 bis 175. Sie schiebt wohl einmal das Zopfnest an den Hinterkopf zurück, meist aber bis an den Nacken hinab; fast ausnahmslos bedeckt das Haar die Ohren. Ähnlich ihre Tochter Lucilla. Ein Nest am Hinterkopf, das Haar meist über die Ohren gehend, trägt Crispina, des Commodus Frau.[1])

In der Antoninenzeit treten eigenartige Sarkophagtypen auf, abgesehen von den griechischen Erotensarkophagen die ebenfalls griechischen (nach Altmann wahrscheinlich athenischen) Prachtsärge, im Gegensatz zu den schlichten stadtrömischen ausgezeichnet durch reichen Schmuck, verzierten Sockel und Sims; die an allen vier Seiten sich herumziehenden Heroenszenen streben weniger nach charakteristischer Darstellung als nach formaler Schönheit, unter Beschränkung auf wenige Figuren in reichlichem Feld. An dem Hippolytossarkophag in Konstantinopel (Rob. III II n. 151) ähnelt der Kopf des Heros dem Antinous, wonach der Sarg in die frühe Antoninenzeit gesetzt wird; dem Ansatz widersprechen nicht die unter sich allerdings verschiedenen Frauenfrisuren, bei der Amme das die Ohren bedeckende Haar, bei der ersten Dienerin das tiefsitzende Knäufchen, bei der zweiten der nach dem Wirbel hinaufgenommene Schopf. — Von den griechischen Prachtsärgen sondert sich eine Familie aus mit Eckkaryatiden auf Sockelchen, an denen Tiere oder Girlanden gemeißelt sind; in allerlei Spielarten werden die Karyatiden auch durch Eckpfeiler ersetzt (Rob. II n. 20. 21. 138), auch durch Eckbäume. — Wiederum nur eine Sondergruppe der griechischen bilden die unter dem Namen der „griechisch-römischen“ gehenden Sarkophage; mit dem architektonischen Aufbau der griechischen verbinden sie die römische Behandlung der figürlichen Szenen, wären daher richtiger als „römischgriechische“ zu bezeichnen. Am Hippolytossarkophag von Girgenti (Rob. III II n. 152) beginnen Hintergrundsköpfe sich zu zeigen. — Eine Gruppe der römischgriechischen Sarkophage begnügt sich mit sparsamer Ornamentierung. Das Reliefbild behält für Komposition, Proportion und Bewegung die klassische Weise bei, unterscheidet aber mehrere Gründe. Die Vordergrundfiguren gibt es in Vollrelief, fast gelöst vom Grunde, wie es ähnlich die Marcussäule tut; die Mittel- und Hintergrundsfiguren (nur ihre Köpfe bleiben sichtbar), jene noch vollrund, diese nur ganz flache Profilgesichter, verdecken den Reliefgrund fast völlig. Bestes Beispiel ist der Hippolytossarkophag zu Arles. — Die stadtrömische Klasse zeigt neben unklassisch gesuchter Unordnung in der Gruppierung, die selbst den Schein symmetrischen Aufbaues vermeidet, bereits Neigung, die Falten schematisch und furchenartig zu bilden (Rob. III II n. 161. 164 [von der gleichen Hand wie III I 20]. 170. 198). — Es treten, nach Altmann, nun auch die stolzen

[1]) Aelius: Poole 6 Taf. 7, 1. Bernoulli II II 134 Taf. 42. 43. Münztafel 4, 1—3. — Faustina sen.: Poole 12 Taf. 15—17. Bernoulli 154 Taf. 46. 47. Münzt. 4, 8—10. — Faustina jun.: Poole 16 Taf. 23—24. Bernoulli 189. Münzt. 4, 19—21. 5, 1—3. — Lucilla: Bern. 221. Münztafel 5. — Crispina: Bern. 245. Münzt. 5.

Säulensarkophage auf, sowohl die mit Tabernakeln, als auch die mit schlichten Kolonnaden; die Ursprungszeit der erhaltenen Exemplare bleibt festzustellen. — Ebenfalls die Riefelsärge (*baccellati*); der in Palazzo Farnese, gen. Sarg der Cäcilia Metella, gilt als der älteste. Wenn diese Ansetzung der Riefelsärge sich bestätigt, so können die christlichen Exemplare, wie derjenige der Livia Primitiva, nicht älter sein.[1])

Seit Marc Aurel macht sich der Niedergang der Skulptur bemerkbar. Von schematischer und furchenartiger Faltenbildung war bereits die Rede. Vielleicht hängt dies schon mit der zunehmenden Bohrerarbeit zusammen. Der Bohrer, einst der brauchbare Gehilfe des Bildhauers, wird allmählich sein Tyrann, und mit der Zeit sein Schicksal. Die Haarmassen erscheinen gerade in der Antoninenzeit wie große löcherige Schwämme, Löcher und Furchen beginnen die Schatten zu markieren.

Auch wurde es beliebt, dem Heros oder der Heroine der mythischen Szene die Züge der im Sarg beigesetzten Person zu geben. Auf ein Jahrzehnt genau datiert ist der Sarkophag des C. Junius Euhodus und seiner Frau MetiliaActe [Abb. 1]. Euhodus-Admet ist ein typischer Antoninenkopf, der Bart wird schon spitzer, den des L. Verus vorbereitend. Acte-Alkestis (ebenso die herbeieilende Mutter) trägt ein Zopfkrönchen auf dem Scheitel, wie bei Bernoulli die ältere, bei Cohen aber vereinzelt auch die jüngere Faustina (die typische Frisur der letzteren mit Knäufchen im Nacken trägt Aphrodite Rob. III II n. 192).[2]) — Hier möchte ich den anerkannt ältesten christlichen Sarkophag des Lateran einreihen, die Wanne von Via Salaria, die bereits Marucchi dem zweiten oder dritten Jahrhundert zuweisen wollte (Es ist viel daran ergänzt, vor allem der Kopf des guten Hirten). Der Seelenhirt nimmt die zentrale Stellung ein zwischen den Paradiesesbäumen und zwei symmetrisch angeordneten ihm zugewendeten Gruppen, zu seiner Rechten dreier Männer, zu seiner Linken dreier Frauen, in der Art der Rezitationsszenen. Man beachte die jüngere, doch matronale Adorantin im Peplos bei der sitzenden älteren Matrone. Die Art und Innigkeit des Ausdrucks, man möchte sagen des Seelenspiels, zwischen den Beteiligten, erinnert an den Sarkophag des Euhodus. Dessen Mittelszene ist zwar erregter, drückt sie doch — eine seltene Erscheinung auch in der heidnischen Grabkunst — den Jammer der Sterbestunde aus; ruhiger sind die Nebenszenen, besonders sei auf die dem Pluto zusprechende Proserpina aufmerksam gemacht, die auch den Peplos trägt. Die Köpfe der Männer haben nicht ganz so üppiges Haar wie die Antonine und Euhodus, sie nähern sich mehr dem gewöhnlichen, alsbald zu beschreibenden Typus [Abb. 2].[3])

Noch seien zwei Sarkophage angeschlossen, die ebenfalls aus der Masse heraustreten und sowohl untereinander wie zur Wanne von Via Salaria Beziehungen aufweisen, doch jünger zu sein scheinen. Die Wanne von S. Maria Antiqua mit einer ganzen Reihe, freilich nur dünn bewipfelter Ölbäume. In der Mitte das Ehepaar, er als sitzend Lesender, sie als matronale Adorantin; rechts folgt der Gute Hirt, in Exomis und anscheinend Hosen, nach dem Paare blickend, und die Jordantaufe, der Täufer in bloßem Mantel mit bärtigem, struppigem, ordinärem Gesicht; links Jonas ruhend unter der Laube, auf der sich naiv genug eine Schafweide entwickelt; an der Rundung

[1]) Griechisch-römische Sarkophage: Robert, Sarkophagreliefs III II Seite 170. Altmann, Architektur 87. — Arles: Rob. III II n. 160. Altmann, Archit. 107 Taf. 2, wo aber die Hintergrundköpfe wegen zu starker Beschattung nicht zur Geltung kommen.

[2]) Euhodus: Mus. Chiar. n. 179. Rob. III I n. 26. Altmann, Archit. 103 Fig. 32.

[3]) Via Salaria: Lat. M n. 181, noch nicht bei Ficker.

links Meertier, Schiff und Poseidon, rechts Fischer. Man bemerke die Modellierung des Jonas [Abb. 4]. — Sodann der berühmte Jonassarkophag Lat. n. 119, die hellenistische Seelandschaft mit Küste und anschließendem Land, alles mit reicher Staffage. Die Köpfe sind meist ergänzt; vom zweiten Moseskopf ist soviel alt, daß der Antoninentyp gesichert erscheint [Abb. 5]. Dazu sein jüngerer, aber das Wesentliche der künstlerischen Konzeption reiner bewahrender Bruder, der Kindersarg von Porta Angelica [Abb. 6].[1])

Des Commodus Vorliebe für die Amazonen scheint in einigen Heraklessarkophagen anzuklingen, die den Amazonenkampf aus der sonst üblichen neunten in die sechste Stelle der Arbeiten vorrücken, also mehr in die Mitte. Am Exemplar Ludovisi befindet er sich in nächster Nähe der Mitte, diese selbst aber nimmt der fünfte Agon ein, die Erlegung der Stymphaliden. Hier trägt der Heros die Züge des Verstorbenen, den typischen bärtigen Kopf, dessen größter Durchmesser aber nicht wie bei den erwähnten Antoninen im Oberkopf liegt, sondern in der halben Kopfhöhe. Ein gutes Beispiel ist der Rhetor Aristides, dessen Sitzbild vor dem Eingang aus dem christlichen Museum in die vatikanische Bibliothek steht. Man vergleiche etwa noch den sitzenden Hirten am kapitolinischen Endymionsarkophag und die bärtigen Köpfe am Ehesarkophag der Uffizien. Dieser Kopftypus begegnet an den christlichen Sarkophagen oft, er scheint den Bildhauern besonders in der Hand gesessen zu haben.[2])

Septimius Severus (193—211) trägt noch das volle Haar wie die Vorgänger. Seine Gemahlin Julia Domna (gestorben 217) ließ das gescheitelte Haar, die Ohren mit breiter Masse überdeckend, tief herabfallen, um es dann aufzunehmen und am Hinterkopf zu befestigen. Ähnlich Julia Soaemias und Julia Maesa. — Der Adonissarkophag Lateran n. 769 zeigt den jugendlichen Verstorbenen (im Typus des Adonis) zur Rechten seiner Mutter (im Typus der Aphrodite), welche die Frisur der Julia Domna trägt; das edle Gesicht des die Wunde waschenden Arztes ist offenbar auch Porträt.[3])

In diese Zeit fällt die Masse der heidnischen Riefelsärge, derjenige der Clodia Secunda ist auf 207 datiert. Von den christlichen geriefelten Sarkophagen gehört die pariser Wanne mit dem lange Zeit für Aristaios gehaltenen Guten Hirten zu den früheren, wohl auch der pisaner Sarkophag mit Gutem Hirten in der Mandorla und Eroten, auf die gestürzte Fackel gestützt, auf den Endsockeln. Auf Grund der Frisuren der Verstorbenen, à la Julia Domna, möchte man hierhin setzen den Riefelsarg in Villa Medici mit Eros- und Psychegruppen in den Endfeldern; einen im Konservatorenpalast [Abb. 7]; den von San Callisto mit bärtigem Guten Hirten in den Endfeldern [Abb. 8]; und den in Pisa mit sitzend Lesendem und stehender Frau in der Mitte, Frau in hellenistischer Tracht und Mann im bloßen Mantel in den Endfeldern, alle drei Bilder auf Sockelchen und vor Parapetasma[4].)

---

[1]) Maria Antiqua: Bull. crist. 1901, 206 Abb. — Jonassarkophag: G 307, 1. — Kindersarg: de Waal, Bassussarkophag 21 Abb.

[2]) Ludovisi: Rob. III 1 n. 103. — Aristides: Christ., Gesch. d. griech. Lit. [4]1905, 748 Taf. 43. — Endymion: Rob. III 1 n. 61. — Uffizi: Dütschke III n. 62; die rasierten Köpfe haben den gleichen Bau wie die bärtigen.

[3]) Severus: Bernoulli II III n. 21 Taf. 10—15. Münzt. 1, 10—12. — Domna: eb. 35 Taf. 16. Münzt. 1, 13—15. — Soaemias und Maesa: eb. 93. Münzt. 2, 18—21. — Adonis: Benndorf-Schöne n. 387. Rob. III 1 n. 21. Helbig n. 698. Altmann, Archit. 110.

[4]) Clodia: Bull. com. 1900, 297. — Paris: G 295, 2. — Pisa: G 297, 1. — Medici: G 357, 1. — San Callisto: G 372, 1. Grousset 24. Barbier setzte das Stück in das vierte, Grousset in das Ende des dritten Jahrhunderts. — Pisa, Fünffeldersarg: G 370, 3.

Die damals vorübergehend erscheinenden stadtrömischen Sarkophage mit staffelförmiger Komposition bauen die Figuren in mehreren Reihen übereinander auf; der dramatische Vorgang wird in die Mittelstufe gelegt, untenhin kommen Naturgötter wie Gaea, und Naturstaffagen wie Hirt und Herde, oben Berggötter sowie Helios und Selene. Eine verwandte Kompositionsweise schildert Riegl. Eine Gestalt in der Mitte bildet die Dominante, um welche die übrigen gleichsam zu rotieren scheinen, alle in heftigster Bewegung und vielfach sich überschneidend, daher den Eindruck bunter Verwirrung erregend; die Lösung wird bewirkt durch Einschieben von vier Figuren mittlerer Größe, die in regelmäßigen Abständen zwischen der dominierenden Mittelfigur und der Masse der flächenfüllenden kleinen Figuren verteilt sind. Unter den christlichen Sarkophagen wird man keinen finden, welcher dieser Charakteristik entspräche. Der Sarkophag von Velletri G 374, 4 besitzt wohl die Dominante, eine Adorantin mit Frisur Julia Domna, und wenigstens noch zwei größere Figuren, den Hirten an beiden Enden, dazwischen eine Menge kleiner Füllfiguren in mehrstöckigem Aufbau; aber abgesehen von dem Mangel an erregter Bewegung macht das Ganze fast mehr den Eindruck eines Fünffeldersargs, dessen Riefelfelder durch die kleinfigurigen Szenen ersetzt wären, unter Ausfall auch der Trennungslinien.[1])

Bei Caracalla (211—217) und Geta nimmt die krause Fülle des Haares ab, mit Elagabal (218) und Alexander Severus (222) beginnt eine neue Mode, das Kopfhaar ganz kurz zu tragen; es wird als flache Masse angelegt, die kurzen Haarstoppeln sind durch Einspitzen mehr nur angedeutet. Ähnlich der Bart. — Das kurze Haar trägt der biedere, von Eroten umspielte „Endymion“ Richmond.[2])

Die Damen blieben im allgemeinen bei der Frisur der Julia Domna, nur legten sie das Haar hinter die Ohren, so daß diese frei blieben. So Julia Paula, Aquilia Severa, Annia Faustina, die drei Frauen des Elagabal, Orbiana, eine der Gattinnen des Alexander Severus, und Julia Mamaea, seine Mutter und Mitregentin (222—235); so wohl auch Paulina, die Gattin Maximians (235—238). Diese Frisur pflegt nach Mamaea benannt zu werden, irrigerweise aber wird die Benennung oft auf frühere und spätere Frisuren ausgedehnt, die doch nicht unerheblich verschieden sind. — Die echte Mamaeafrisur findet sich an manchen heidnischen Sarkophagen; wir führen einige an. Die Braut am Tabernakelsarkophag mit Pronuba im Thermenmuseum, Südhalle des Chiostro. Die Büste im Clipeus des Marsyassarkophags von Genzano. Die Penthesilea an den Sarkophagen des Belvedere und der Paläste Rospigliosi und Lancelotti; die des Belvedere hat das Haar deutlich hinter das rechte Ohr gestrichen, am linken aber ist es bei ihrem Zusammenbrechen vorgefallen. Die weiblichen Figuren im Hylas-

---

[1]) Riegl, Späträm. Kunstindustrie 73. Altmann, Archit. 92. — Schon Garrucci hat den Sarkophag von Velletri zu den frühesten gerechnet.

[2]) Elagabal: Bernoulli II III 83 Münzt. 2, 11—12. Von Elagabal besitzen wir ein datiertes Denkmal in dem Pfeilerkapitell vom Forum, Studniczka, Röm. Mitt. 1901 Taf. 12. Jordan-Hülsen, Topographie I 1907, 106, das noch immer nicht genügend publiziert ist. Zwischen Elagabal und Aurelian, also für ein halbes Jahrhundert, hatte Altmann, Archit. 110, in der Reihe datierter Denkmäler eine klaffende Lücke konstatieren zu müssen geglaubt. Die von Riegl, Späträm. Kunstindustrie 72 ff. versuchsweise hier eingereihten Sarkophage setzte er teils früher teils später; den Penthesileasarkophag des Belvedere (II n. 92) in die Zeit des Septimius Severus und der Julia Domna, wir aber setzen ihn in die des Alexander Severus und der Mamaea. — Alexander: Bernoulli II III 97 Taf. 29—30. Münzt. 3, 1—3.

raub Mattei (auch die männlichen haben Porträtköpfe, Hylas als die Hauptperson trägt den bärtigen Kopf des Familienhauptes). Rhea am Endymionsarkophag Mattei, usf. Hier ist auch ein athenischer Grabstein zu nennen, der Hilara, an welchem zwei Frauen in unserer Frisur bei einer Herme stehen. Ein Sarkophag in Konstantinopel zeigt die Verstorbene in Mamaeafrisur auf dem Sofa liegend, ein Dreibeintischchen vor sich, zwischen zwei Dienerinnen, deren eine ihr Früchte reicht, die andre musiziert; die Kleiderfalten sind wesentlich Bohrgänge, viele mit Endaugen, die des Mantels etwas plastischer; der hohe Deckel ist als Gebälk behandelt, mit jonischem Epistyl, konvexem Fries, Sims und Eckakroterien. — Von christlichen Sarkophagen ist mir als hierhingehörig nur einer bekannt, der Riefelsarg Rondanini, mit Gutem Hirten im rechten, Adorantin im linken Endfeld, zentral die auf einem Pfeiler gestützt dem unter einer Sonnenuhr sitzend lesenden Gatten zuhörende Ehefrau. Sein Auge liegt verdeckt wie das des Caracalla [Abb. 9.].[1])

Die Kaiserköpfe der Folgezeit zeigen fortgesetzt die erwähnte flache Bildung der Haar- und Bartmasse mit eingespitzten kurzen Haarlinien; so Gordianus III (238), Philippus sen. und Decius (bis 251). — Die Kaiserinnen, deren Reihe mit Tranquillina, Gemahlin Gordians III beginnt, führen das hinter die Ohren gestrichene, im Nacken emporgehobene und geflochten am Hinterkopf hinauflaufende Schopfhaar bis auf den Scheitel, so daß es bei Vorderansicht auf dem Scheitel sichtbar wird (sog. Scheitelzopf). Marmorköpfe im Antiquario an Via Gregoriana, in den Uffizien und sonst zeigen das Hinaufgehen des oft sehr breiten Zopfgeflechts; an früheren Stücken geht es nur bis zum Wirbel, an späteren, wie gesagt, bis auf den Scheitel. Deutlich zeigen letzteres die Münzen der kaiserlichen Damen, außer der Tranquillina auch der Otacilia, Etruscilla usf. Der Scheitelzopf erhielt sich übrigens auch im vierten Jahrhundert, wodurch denn die genauere Zeitbestimmung erschwert wird.[2])

In das mittlere dritte Jahrhundert setzte Riegel auch den sog. Alexander-Severus-Sarkophag des Kapitols; Altmann will ihn schon in den ersten Jahrzehnten desselben Jahrhunderts entstanden wissen. Der Sarkophag bereitet besondere Schwierigkeiten. Das Relief am Kasten weist in der Tat auf frühere Zeit; überdies findet Altmann Anklänge sogar an Trajanisches. Der Deckel, an dessen Zugehörigkeit noch kein Zweifel geäußert wurde, zeigt ein Ehepaar auf einer Matratze gelagert. Ihre Körper sind, wie so oft an diesen Deckelfiguren, ungenügend, die Falten entfernt nicht mehr so plastisch wie am Kasten; die Köpfe aber bestätigen Riegls Ansetzung: er hat das ganz kurze Haar, sie den Scheitelzopf. Der Widerspruch zwischen Kasten und Deckel

---

[1]) Elagabals Frauen: Bernoulli II III 90 Münzt. 2, 13—17. — Orbiana: eb. 106 Taf. 31. Münzt. 3, 4—5. — Mamaea: eb. 108 Taf. 32. Münzt. 3, 6—7. — Paulina: eb. 119 Münzt. 3, 13. — Genzano: Rob. III II n. 209. — Penthesilea: Rob. II n. 92. 96. 100. — Hylas: eb. III I 139. — Rhea: eb. III II 60. — Hilara: Athen. Instituts phot. Gr. 360. — Konstantinopel: Phot. Sebah n. 76 Sarcophage de Syrie. Es gab vielleicht keine Reichskunst, aber es gab eine Reichsmode.

[2]) Kaiserköpfe: Bernoulli II III Taf. 38. 40. 46. Decius besser bei Riegl, Späträm. Kunstind. 70 Fig. 9; aber diese wie eingehackte Haardarstellung verfolgt nicht „farbig-optische" Effekte, sondern will nur das nach der Mode über den Kamm (damals noch nicht wie heute mit der Maschine) kurz geschorene Haar — in Marburg nennt man's Stiftekopp — wiedergeben. Nur die Darstellung des hervorstehenden Härchens durch eine dunkel wirkende Vertiefung kann als optischer Effekt gelten. — Tranquillina: Bernoulli II III 137 Münzt. 4, 3. — Otacilia: eb. 144 Taf. 43. 44. Münzt. 4, 6—7.

wird sich mit der Formel lösen lassen, daß die ursprünglich nur abbozzierten Deckelfiguren erst eine Generation nach der Fertigstellung des Kastens entsprechend der späteren Mode ausgearbeitet wurden. Die Porträts sind nicht schlecht. — Auch der Säulensarkophag Torlonia, mit Heraklestaten, hat Deckelfiguren; auch hier trug der Mann Haar und Bart über den Kamm geschoren, sie den Scheitelzopf. — Denselben Scheitelzopf trug Selene am Endymionsarkophag zu Woburn Abbey. — Hierhin gehört die realistische Recitatio im Lateran mit vier Männern und zwei Frauen, anscheinend ein sepulkrales Relief: vor Parapetasma sitzt die Hauptperson in kurzem Haar und Bart, zwischen zwei Matronen mit Scheitelzopf; im Hintergrund sind drei bärtige Männer verteilt, in der Frisur teils noch der Antonine, teils des Aristides Rhetor. — Endlich noch ein Grabstein aus Griechenland, der Nike: sie steht unter dem Bogen, in hellenistischer Gewandung, mit Scheitelzopf.[1])

Von christlichen Sarkophagen hat ein pisaner im Clipeus einen Männerkopf noch mit plastischem Haar und Bart, dazu aber einen Frauenkopf mit Scheitelzopf. — Das ganz kurze Haar trägt die Büste im Clipeus eines Fragments in San Callisto; daneben Eros und Psyche und Guter Hirt [Abb. 11]. — Einen weiteren Beleg für den Scheitelzopf bietet die symmetrische Komposition Lat. n. 128: in der Mitte schaut das realistische Porträt der Verstorbenen wie aus einem Fenster, an den Enden je eine sitzend Musizierende, rechts im Korbstuhl mit Laute, links auf Stuhl mit Stier- oder Füllhörnerbeinen mit Lyra. Die Verstorbene scheint noch die Mamaeafrisur zu tragen, die Haartracht ihrer jüngeren Jahre, die jüngere Leierspielerin aber trägt den modischen Scheitelzopf [Abb. 12].[2])

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erscheint vereinzelt immer noch einmal plastische Haardarstellung, z. B. bei Gallienus (260). Aber seit Trebonianus Gallus (251) leise aufdämmernd und allmählich zunehmend kommt eine neue Haartracht in Mode. Das Haar wird ein geringes voller und vom Wirbel aus in die Stirn gekämmt, hier aber gerade abgeschnitten. Auch ein kurzgeschnittener Bart bleibt stehen. So, mit einigen Modifikationen (z. B. bei Postumus), geht es bis Licinius (307—324), im Westen bis Konstantin (312). — Bei den Kaiserinnen herrscht der Scheitelzopf fast ausnahmslos. — In der Reihe der heidnischen Skulpturen scheint hier wirklich eine Lücke offen zu stehen, falls sich unter den Sarkophagen nicht doch noch Einschlagendes findet.[3])

Es bleibt uns danach übrig, an die christliche Skulptur die Frage zu richten, ob sie vielleicht die Lücke in etwa zu schließen vermöge. Hier bietet sich nun der unter der Tribuna der Paulskirche gefundene Sarkophag Lat. n. 55 an, eines der schönsten christlichen Stücke. Man sehe nur, wie in der Erweckung des Lazarus der Christus, und im Quellwunder der Moses nicht als Wundertäter dargestellt sind, sondern in feinerer Auffassung Jesus die vertrauende Schwester des Verstorbenen tröstend, Moses mit sprechender Handbewegung einladend, das Wasser des Lebens zu trinken. Wie aus-

---

[1]) Kapitol: Robert II n. 25. Helbig, Führer n. 432. Altmann, Archit. 108. — Torlonia: Rob. III 1 n. 126 Taf. 36. 37 Coburgensis. Altmann 56 setzt auch ihn i. d. Anfang des Jahrhunderts. — Woburn Abbey: Rob. III 1 n. 79, 1 Coburgensis. — Lateran: Museo profano, Saal I n. 16. Benndorf-Schöne Taf. 17. Birt, Buchrolle 153 Abb. 87. — Nike: Athen. Instituts phot. Gr. 291.

[2]) Pisa: G 363, 3. — San Callisto: G 395, 3 (das Haar falsch wiedergegeben). Grousset n. 48. Simelli n. 84; Barbier n. 31. — Lat. n. 128: G 359, 3.

[3]) Gallus: Bernoulli II III Münzt. 5, 1—2. — Licinius: eb. Münztafel 8, 12—13.

drucksvoll ist die Silhouette des Christus in dieser Szene und in der Blindenheilung. Dazu die Rückansichten des Moses oben und des Christus in der Blindenheilung. Wie plastisch ist noch alles gestaltet; wie raumig ist es komponiert, so sehr, daß Riegl diese Raumkunst, in der Pilatusgruppe, gar nicht mehr als „antik" anerkennen wollte, sondern als Morgenröte der in der Spätantike sich ankündigenden Moderne — als ob nicht schon die hellenistische Malerei den Raum dargestellt hätte. Die Porträts in der Muschel bleiben noch im Charakter der Köpfe von Aristides Rhetor; und es sieht aus, als hätte der Verstorbene, der in der Muschel den Ehrenplatz einnimmt, in mehreren der biblischen Szenen den Heroen seine Züge geben lassen, dem Petrus und dem Abraham oben, dem Moses und dem Lesenden unten, während die Züge der beiden Muschelporträts auf die zwei Männer mit den Speisen, unten rechts, verteilt scheinen. Die Interpretation hatte also Ursache, bei der Verrechnung der Köpfe Vorsicht zu üben. Auffallend ist der jugendliche Kopf des Moses im Gesetzesempfang; er hat das Haar in der neuen Art in die Stirn gekämmt, wie Pilatus und mehrere seiner Begleiter, wie Daniel, wie drei der Bemützten. Soll man etwa in dem jugendlichen Moses auch ein Porträt vermuten? Mehreres spricht dafür, daß auch abgesehen von altüberliefertem Gut wie Daniel die hier vereinigten Gruppen nicht Originalschöpfungen sind; Riegl glaubte die Komposition der Mitte des dritten Jahrhunderts vindizieren zu dürfen, die Arbeit des Exemplars aber einer um ein paar Jahrzehnte späteren Zeit [Abb. 14].[1])

Wenn bei dem zweistöckigen Säulensarkophag in den Grotten von Sankt Peter, der im Jahr 359 zur Beisetzung des Stadtpräfekten Junius Bassus diente, von dieser Beisetzung und der sie kündenden Inschrift als von einer sekundären abgesehen werden darf, so erhält die Stilkritik freie Bahn. Sofort drängt sich die Beobachtung auf, daß mehrere Szenen wie vom eben besprochenen Sarkophag aus Sankt Paul abgeschrieben erscheinen, fast Wort für Wort, Opferverhinderung und Händewaschung, welch letztere aber erweitert erscheint durch Jesus' Vorführung. Wir beachten die neuen Szenen, Einzug und Maiestas, Petrus' Verhaftung und Paulus' Enthauptung. Die Gruppenkomposition neigt beim Sündenfall zur starren Symmetrie, Garbe und Lamm der Zuweisung sind hinzugefügt. Die Säulen stehen frei vor der Wand, die Gestalten sind höchstes Relief, fast Rundfiguren, noch im plastischen Sinne durchgeführt. Es ist überwiegend Meißelarbeit, der Bohrer hat besonders im Ornament mit kleinen unausgeglichenen Löchern Drucker in die Schatten gesetzt, auch zwischen die Finger der Hände in Aufsicht, und in der Gewandung einige Falten vertieft; dergleichen sieht aus wie ein aufgestochener Kupferstich. Hiobs Frau hat das Haar verhüllt, über der Stirn wird es ganz wenig sichtbar. Ich halte es nicht für ein um den Kopf geschlungenes Tuch, was sie trägt, sondern für eine Art Spitzenhaube mit umgebundenem breitem Band, ähnlich wie die der Veneranda im Katakombengemälde des vierten Jahrhunderts; die vorn säumende Spitzenrüsche ist deutlich gegeben. Wegen dieser Haube braucht der Sarkophag nicht erst im späteren vierten Jahrhundert gearbeitet zu sein, die Geschichte der Spitzenhaube ist noch nicht geschrieben. Die bärtigen Köpfe stammen von dem zuletzt an den Muschelbüsten von Lat. n. 55 beobachteten Typus. Der Abrahams hat noch plastisches Haar, am Petrus ist das Kopfhaar schon recht abgeflacht, bei Paulus der Bart kräftig lockig, das Kopfhaar nur eingespitzt, also ein Bild ähnlich

[1]) Lat. n. 55: G 358, 3. Riegl, Spätröm. Kunstind. I 95 Fig. 23.

dem sog. Pupienus des Louvre. Von anderem Schlag sind die Köpfe der zwei Seligen in der Maiestas; der zur Linken des Christus trägt den vollhaarigen, wie orientalisch anmutenden Typus, von dem oben die Rede war. Die bartlosen Köpfe könnten auf die konstantinische und noch spätere Zeit zu weisen scheinen; aber die Soldaten beweisen hierfür überhaupt nichts, und Pilatus beweist deshalb nichts für das vierte Jahrhundert, weil sein Haar noch nicht in geschlossener Masse in die Stirn fällt, sondern in getrennten spitzen Strähnen. De Waal vermutet in dem schönen Kopf des Petrus das Porträt des Verstorbenen; dieser aber könnte unmöglich erst 359 gestorben sein, vielmehr muß er bald nach 250 das Zeitliche gesegnet haben. Dann dürfen wir aber weiter fragen, ob nicht der Paulus den Kopf eines Angehörigen trägt. Wären das Vorfahren des 359 gestorbenen Junius Bassus, so würde sich die Wiederbenutzung des Prachtsargs für ihn am einfachsten erklären. Riegl und de Waal machen — allerdings in verschiedener Absicht — auf schlimme Einzelheiten aufmerksam, wie den umfallenden Petrus, die monströse Eselin; man könnte noch anderes, z. B. den mißratenen Kopf des Assessors hinzufügen. Aber wir kennen die Skulptur des dritten Jahrhunderts viel zu wenig, um sagen zu dürfen, so schlimme Dinge seien ihr nicht zuzutrauen [Abb. 18].[1])

Wir können nur tastend vorgehen. Es gilt weniger, Daten vorzuschlagen, als die Kriterien zu sammeln und zu sichten.

Die letzten Jahrzehnte des Zeitraums, etwa die Regierungsjahre Diokletians (284—305) umfassend, haben vielleicht einige Denkmäler hinterlassen. Der Meleager am Sarkophag von Trinitá la Cava trägt einen Porträtkopf mit dem nur eingespitzten Haar- und Barthaar; Robert vergleicht die Münzbilder des Carausius (287—293) und Constantius Chlorus (305—306). Das Künstlerische, die Skulptur, des Sarkophags steht auf ähnlicher Stufe wie am Meleagersarkophag des Konservatorenpalasts im Fond des oberen Ganges. Natürlich liegt auch diesem ältere Kunst zugrunde; daher stammen auch die vollhaarigen bärtigen Köpfe. Aber alle Figuren sind mehr in die Fläche ausgebreitet, übel ist das Verhältnis der Reiter zu den andern Figuren, die Pferde sind in der Proportion mißraten. Der Bohrer hat die Ausführung übernommen, harte Bohrgänge umzeichnen die Figuren (wie übrigens schon am Julierdenkmal zu S. Rémy), gerade auch bei Überschneidungen, und zeichnen die Falten, in kurzen Haken, Strichen und Punkten, zeichnen das Haar der Menschen und das Fell der Tiere. Die Deckelfiguren erinnern an schlechte etruskische; das hübsche Motiv der zum Manne aufblickenden Lautenschlägerin leidet unter dem Ungeschick. Da die zwei Köpfe nur abbozziert sind, kann man die Haartracht nicht scharf bestimmen. Jedenfalls trägt sie die seit Mamaea übliche Frisur, aber es bleibt undeutlich, ob das Zopfende bis auf den Scheitel reicht. Er hat deutlich in die Stirn gekämmtes Haar; man möchte das Gesicht für bartlos halten, doch könnte der Bildhauer den modischen ganz kurzen Bart noch herausholen.[2])

---

[1]) G 322, 2—4. Grisar, Röm. Quart. 1896 Taf. 5—6. Riegl, Spätröm. Kunstind. 93. de Waal, Sark. d. Junius Bassus 1900. Röm. Quartalschr. 1907, 116. — Vgl. das Bruchstück Wittig, Campo santo 96 n. 52 Abb. 40.

[2]) Trinitá la Cava: Rob. III II n. 240. — Carausius: Bernoulli II III 199 Münzt. 7, 10. Chlorus: eb. Münzt. 7, 13—16. — Conservatori: Rob. III II n. 221. Helbig, Führer I n. 578. Riegl, Spätröm. Kunstind. I 76. Altmann, Archit. 110. — Vgl. noch die Meleagersarkophage von Salerno und Autun Rob. III II n. 239. 219.

In Diokletians Zeit würden dann auch die späteren Säulensarkophage gehören, die mit Kolonnaden, wie der londoner Musensarkophag, und die mit Tabernakeln, wie die von Selefkieh und Eski Bedestan. Die bärtigen Köpfe an der einen Schmalseite des Sargs von Selefkieh, der mittlere sogar mit Spitzbart, werden auf Werkstattüberlieferung beruhen; sie können nicht wohl Porträts der im Sarg Beigesetzten sein. Oder wollte jemand den Sarkophag der Antoninenzeit zuschreiben?[1])

Einen festen Punkt besitzen wir für die Spätzeit Diokletians, nämlich für das Jahr 303—304 in den Reliefs der Säulenbasis, die jetzt auf dem Forum, östlich von den „Rostra Vandalicia" liegt. Die Basis ist auf allen vier Seiten skulpiert, nach Norden liegt (vornübergeneigt) die Front mit der auf den Rundschild eines Tropaion gesetzten Inschrift *Caesarum decennalia feliciter*; die Rückseite zeigt eine Opferszene, an den Nebenseiten sieht man einerseits einen Zug Senatoren, andrerseits die Hostien Stier, Widder und Schwein. Die Figuren der Opferszene blicken natürlich nach dem Altar, die meisten jedoch wenden im übrigen ihre breite Seite dem Beschauer zu. Die Relieferhebung ist gering, im Hintergrund gleich Null. Die noch eben leidlich entworfenen Falten sind mit dem laufenden Bohrer gearbeitet, der auch alle Umrisse umfahren hat; die ganz flachen Hintergrundfiguren, besonders die Trophäen hinter den Victorien der Frontseite, hat überhaupt nur der Bohrer gezeichnet. Einzelne Männer tragen noch Bart, der Kopf des spendenden Caesars ist leider abgeschlagen [Abb. 20].[2])

Der spätere der zwei Adonissarkophage des Lateran (im ersten Saal), nach einem Vorbild des zweiten Jahrhunderts gearbeitet, hat manches von der früheren plastischen Art bewahrt. Aber die Spätzeit verrät sich unverkennbar, in den schlechten Proportionen insbesondere des Pferdes, in der Minderung des plastischen Gefühls bis zu der Eingesunkenheit, wie sie Riegl an den Figuren am linken Ende feststellte; endlich in den geometrisch gezeichneten und völlig unplastisch nur durch Bohrerläufe hergestellten Falten. Da sind wir allerdings schon ganz nahe an die konstantinische Kunst herangekommen. Man sieht nicht mehr Falten, sondern Schlitze, z. B. der hängende Mantelzipfel des Adonis sieht aus wie durchbrochene Arbeit, Gitterwerk. Dieser Wechsel von Licht und Schatten war aber doch wohl kein „Kunstwollen". — Der Hippolytossarkophag aus Salona, im Museum zu Spalato, nach einem Exemplar von der Art des im Louvre (Rob. III II n. 161) kopiert, ist in der linken Hälfte der Komposition sehr ähnlich derjenigen des eben besprochenen Adonissarkophags. Es wiederholen sich dieselben Erscheinungen, aber vermehrt um einige neue. Zerfall der Komposition in eine lockere Aneinanderreihung hier noch paarweis zusammengefasster Figuren wieder in freierem Grund; schlechte Proportionen, die nun überdies eine Neigung zu untersetzter Figur verraten; flächigere Darstellung; geometrisch gezeichnete Falten der Gewänder und des Parapetasma; ihre Ausführung in harten Bohrgängen; schräges Unterschneiden der Figuren an ihrer Peripherie.[3])

Christliche Sarkophage. In die Zeit Diokletians möchte ich ein Deckelrelief des deutschen Campo santo stellen, das zwischen zwei Jonasszenen vor einem von Eroten gehaltenen Parapetasma in Rumpfbildern eine Familie bringt, Mann, Frau und Kind.

[1]) Selefkieh: Strzygowski, Orient 57 Abb. 21.

[2]) O. Jahn, Sächs. Ges. Ber. 1868, 195 Taf. 4. CIL VI n. 1203. Matz-Duhn III n. 3629. Hülsen Röm. Mitteil. 1893, 281. Riegl, Spätröm. Kunstind. I 81 Fig. 18. 19.

[3]) Adonis: Robert III I n. 19. Riegl, Spätröm. Kunstind. 77 Fig. 15. Altmann, Archit. 112, 1. — Hippolytos: Rob. III II n. 163. Riegl 80 Fig. 17. Altmann 111.

Die Frau trägt nicht ein Haarnetz, sondern einen stattlichen Scheitelzopf, der Mann hat das schlichte Haar in die Stirn gekämmt und gerade abgeschnitten, den ganz kurzen Bart deutet nur eingespitztes Gestrichel an. Mutter und Kind haben ausgesprochene Familienähnlichkeit. Das Relief ist flach und nur mit dem Meißel gemacht. Das Stück gehört weder in das spätere vierte oder gar das fünfte Jahrhundert noch in das volle dritte, sondern in den Übergang vom dritten zum vierten [Abb. 13]. Der Prachtsarg Lat. n. 174, seine glänzende Barockarchitektur und die Hochreliefs dazwischen mit ihren, in der Hauptsache gemeißelten Falten könnten auf früheren Ursprung schließen lassen. Aber die ganze auf drei Nischen verteilte Mittelszene warnt vor zu früher Ansetzung. Auch vergleiche man die Endszenen mit den entsprechenden an Lat. n. 55; der Isaak kniet dort neben dem Altar, hier auf ihm; der dort so künstlerisch durchdachte schräggesetzte Pilatus ist hier mit dem Diener in die Frontstellung gedreht. Dazu das in die Stirn gekämmte Haar. Andrerseits scheint die Arbeit, auch der Schmalseiten, noch zu gut, um über Diokletian herabzugehen. Freilich ist die Arbeit ungleich; der Paulus z. B. zeigt eine merkmürdig flaue Faltengebung, dergleichen allerdings weiterhin mehr begegnet. Wenn man bei den weinumrankten Säulen denken könnte, sie seien von den in der konstantinischen Peterskirche aufgestellten abhängig, so spricht hiergegen einmal, daß letztere gewunden waren, dann aber, daß weinumrankte Säulen schon viel früher vorkommen; ein Bruchstück fand sich in Pompeji, und ein am Hateriergrab dargestellter Tempel hat eine Vorhalle von eben solchen Säulen. Die Architekturbilder an den Schmalseiten besprechen wir später (sie enthalten keine mehrschiffige Basilika). Das Christusmonogramm auf der Rotunde links scheint für Konstantin zu entscheiden; aber das Alter des Monogramms steht doch selbst noch in Frage [Abb. 19]. Vergleicht man dies christliche Prachtstück mit den letztbesprochenen heidnischen Sarkophagen, so möchte man stutzend fragen, ob so verschiedene Arbeiten gleichzeitig entstanden sein können. Man prüfe daher von neuem, ob nicht der christliche Sarg trotz seines Monogramms etwas zurückzuschieben, der Adonissarkophag aber, um nur diesen einen herauszugreifen, in die konstantinische Zeit selbst hinabzurücken sei.[1])

Konstantin (306—337) behält das in die Stirn gekämmte Haar, trägt aber keinen Bart; ebenso seine Nachfolger, mit Ausnahme des Julian (361—363) und etlicher ephemerer Nebenkaiser, wie Nepotianus und Vetranio (350), Eugenius (392), Johannes (425). — Die ältere Helena, Gemahlin des Constantius Chlorus und Mutter des großen Konstantin (Augusta 306—328) erscheint auf den ihr zugeteilten Goldmünzen mit Scheitelzopf; eine Schleife oder Schlinge bildend legt er sich nach vorn über das Diadem. Konstantins Gemahlin Fausta zog es vor, statt den Schopf zu flechten, ihn nur um sich selbst zu drehen und dies Haargewinde am Hinterkopf nach dem Scheitel hinaufzulegen, das Ende wieder in eine Schleife gebogen. Dieselben Kaiserinnen, Helena und Fausta, trugen gelegentlich auch den Schopf im Nacken zu einem Knäufchen zusammengedreht. Endlich sehen wir Helena noch in einer dritten Frisur. Das Haar ist umschlossen von etwas Breitem; Cohen und Poole erklären es für ein breites Band, das ein engerer, daher einschneidender Kranz umfasse, während Bernoulli eine breite Flechte erkennen will; ich gestehe, die hinten und noch stärker auf dem Scheitel sich verbreiternde Form weder als Band noch als Zopf recht

[1]) Campo santo: de Waal, Röm. Quartalschr. 1890, 63 Taf. 3, 2. Wittig, Campo santo n. 19 Taf. 3. — Lat. n. 174: G 323, 4—6. Riegl, Spätröm. Kunstind. 98 Abb. 25.

zu begreifen. Sollte es sich bei Helena wirklich um einen umgelegten Doppelzopf handeln, so wäre die kapitolinische „Agrippina" heranzuziehen, die Helbig für antoninisch hält; Bernoulli sagt, die Haartracht sei gegen Trajans Zeit üblich gewesen, was dort aber an Zöpfen vorkommt, ist anders gelegt. Ein verwandt aussehender Haarschmuck der Fausta gleicht schon eher einem Band, hat aber ebenfalls die Einkerbung, nur auf dem Scheitel. Vereinzelt hat Fausta den Zopf auf dem Wirbel zu einem Nest aufgewickelt. — Mit Helena, Theodora und Fausta beschließt Bernoulli die Reihe der Kaiserinnenköpfe seiner römischen Ikonographie. Doch möchte man weiter vordringen; uns kommt es dabei nur auf die Frisuren an. Da wird aber ein Mangel sehr empfindlich, der an Büsten; solche geben Vorder-, Profil- und Rückansicht, die Münzen dagegen, auf die wir fortan allein angewiesen sind, nur das Profil. Zunächst ist festzustellen, daß wir von der jüngeren Helena, Julians Gemahlin, absehen müssen; die Köpfe mit den Beischriften „Deae Sanc. Cereri" und „Isis Faria", die Cohen ihr zuteilt und von deren einigen er sagt, sie stellten die Göttin mit den Zügen der Helena dar, tragen sämtlich Idealfrisuren nach Vorbildern der klassischen Blütezeit. In Modefrisur und zwar durchaus mit Scheitelzopf stellen sich vier Kaiserinnen dar: Flaccilla, Theodosius I Gemahlin (379—383), Galla Placidia (Augusta 421), Honoria (A. 433), Euphemia (A. 467). Mehr vermögen wir nicht zu sagen. Licinia Eudoxia, vermählt mit Valentinian 437, erscheint in Vorderansicht mit dem typischen gewellten Stirnhaar und seitlich hängendem Haar in allzu schematischer Zeichnung, um genaueres erschließen zu können.[1])

Ein amtliches und datiertes Denkmal der Kunst aus Konstantins Zeit ist der Triumphbogen, den ihm nach seinem Sieg über Maxentius am Ponte Molle (312) Senat und Volk 315 errichtete. Konstantin hatte im Banne der herrschenden Superstition das Christusmonogramm auf die Schilde seiner Soldaten gesetzt; weshalb ihn die Inschrift des Bogens nicht bloß *mentis magnitudine*, sondern auch *instinctu divinitatis* den Sieg erringen läßt. Hier zuerst spricht heidnische und christliche Antike aus einem und demselben offiziellen Monument uns an, und die heidnische bereitet sich, vor der christlichen die Fahne zu senken, damit das Altertum zu der kulturellen und politischen Einheit, die es bereits besaß, auch die religiöse gewinne und damit seinen Lauf vollende.[2])

Konstantinisch sind an dem Bogen nur die Reliefs der unteren Teile des Außenbaues: an den hohen Postamenten der Säulen und in den Bogenzwickeln, ferner der

---

[1]) Konstantin: Bernoulli II III 211 Münzt. 8, 15—19. — Julian: Cohen ²VIII 47, 35 und weiterhin (51, 63 mit Halsbart; Münzbilder wie dieses machen es vielleicht begreiflich, daß Köpfe des fünften vorchristlichen Jahrhunderts in alter oder neuer Zeit auf Julian bezogen werden konnten, dergleichen die kapitolinische Herme mit der Inschrift *ianus inpeator* erlebte; dies als Nachtrag zu Band I 151). — Nepotian: Cohen ²VIII 1, 1. 2,2. Vetranio: eb. 5, 7. 8. Eugenius: eb. 172, 1. Johannes: eb. 208, 3. 4. — Helena mit Scheitelzopf: Cohen ²VII 96, 10. 97, 11. Bernoulli II III 201 Münzt. 8, 2. Fausta mit Haargewinde: Cohen 334, 4. Bernoulli 231 Münzt. 9, 1. Helena und Fausta mit Knäufchen: Cohen 97, 14. 335, 5. 336, 13. 338, 25. Bernoulli Münzt. 9, 2. Helena mit umgelegtem Band oder Zopf: Cohen 95, 4. 96, 7. Poole 83 Taf. 56, 4. Bernoulli, Münzt. 8, 1. „Agrippina": Helbig, Führer n. 468. Bernoulli II I 245 Fig. 44. Fausta mit umgelegtem Band: Cohen 337, 23. Fausta mit Nest: Cohen 337, 22. — Helena junior: Cohen VIII 67—72. — Flaccilla: Cohen VIII 164, 1. 165, 6. Placidia: eb. 194, 1. 3. 195, 7. 196, 10. 197, 14. Honoria: 219, 1. Euphemia: 234, 1. — Eudoxia: eb. 218, 1. 2.

[2]) Konstantin: Benjamin bei Pauly-Wissowa IV 1013.

über den Nebenbögen und in gleicher Höhe außen herumlaufende Fries, nebst den zwei Medaillons über dem Ost- und Westfries. Die oberen Reliefs und die zwei großen im mittleren Torweg sind von älteren Denkmälern entlehnt. Diese Verteilung macht den Eindruck, als habe beim Beginne des Aufbaues die Absicht bestanden, alles aus eigenen Mitteln zu bestreiten, daß aber während der Arbeit der Entschluß reifte, vielleicht auch um rascher zum Ziele zu kommen, fremdes Gut nutzbar zu machen. Die konstantinischen Rundbilder der Schmalseiten sind in ihrer Form und Größe durch die entlehnten der Langseiten angeregt, ihren Inhalt, Sol und Luna, entnahmen sie klassischen Vorbildern.[1])

Die Reliefs der Säulenpostamente hatte man ursprünglich nicht so unmittelbar vor dem Auge wie jetzt; die Sockel der vier mächtigen Torpfeiler sind verschüttet. Die Viktorien, um nur von diesen zu reden, haben recht kräftiges Relief; um einen Grad kräftiger plastisch sind die der Südseite, etwas minder die der Nordseite, von dort zu hier ist ein fühlbarer Abfall. Die Flügel der Siegesgöttinnen der Südseite stehen parallel, an der Nordseite symmetrisch; dort ist mehr freie Bewegung, hier breitet sich die Gestalt mehr in der Fläche aus. Im Gewand ist an der Südseite mehr Massengliederung, nicht bloß in dem plastischer behandelten Mantel, dessen Überfallwulst kräftig auslädt, sondern auch am Kleid, besonders am linken Unterbein; die Falten am Leib, bei aller Linienmanier der Darstellung, sind mehr im Sinne der Massenverteilung behandelt, während an der Nordseite das Gestrichel gleichmäßig über die Fläche hingehend einen ähnlich flauen Eindruck macht, wie am Paulus des Sarkophags Lat. n. 174. — Die Flußgötter und Viktorien der Zwickel braucht man nur mit denen am Bogen des Septimius Severus zu vergleichen, um den starken Rückgang zu ermessen; man sehe nur die wie ausgesägten Beine, die teils in Kreislinien, teils in Geraden geometrisierten Falten, von der unlebendigen Modellierung des Nackten und der Behandlung des Kopfes nicht erst zu reden.

Die zwei Südfriese zeigen, weil an der Außenfront, Kriegsbilder, links die Belagerung von Verona, rechts die Schlacht am Pons Milvius. An den Schmalseiten sieht man militärische Züge, an der Nordseite links den Kaiser auf den Rostra, rechts denselben das Congiarium spendend. Bei den Kriegsbildern wollen wir hier nicht verweilen, die Schlacht am Ponte Molle wird uns weiterhin beschäftigen. Die Zermonienbilder sind uns in mehr als einer Beziehung interessant. Im Hintergrund der Forumsszene erheben sich ähnlich wie an den trajanischen Balustraden die umliegenden Gebäude, links Basilica Julia und Bogen des Tiberius, rechts der des Septimius Severus. Beide Bilder sind streng symmetrisch komponiert, auf dem einen steht der Kaiser in der Mitte der Rostrafront, im andern sitzt er frontal auf hohem Suggestus vor einem Gebäude, das über den Köpfen der um das Bema sich drängenden Menge sich in einer Reihe von Logen öffnet; man hat mit ihm schon öfter den thronenden Christus verglichen; auch an die adorierende und zum Empfang der Spende Hand und Mantelbausch hebende Menge erinnert manches christliche Bild [Abb. 21]. — Nun der Stil der Skulptur. Der Kopf des Kaisers ist (in beiden Bildern) abgeschlagen, spätere Ignoranz hat den Begründer der politischen Kirche wohl für einen schlimmen Heiden gehalten, was freilich in sich kein Widerspruch wäre. Die übrigen Köpfe sind gut

[1]) Konstantinsbogen: Richter, Topographie von Rom 173. — Reliefs: Venturi, Storia dell' arte italiana I 1901 Fig. 26—38. Strong, Roman sculpture 1907 pl. 102—104.

erhalten und Vertreter der Zeittracht; daß mehrere Männer noch Bärte tragen, kurzgeschnittene natürlich, darf um diese Zeit nicht wundernehmen. Übrigens ist auch sonst allerlei Abwechslung wie in die Figuren, so auch in die Köpfe gebracht, einzelne haben etwas Individuelles. An dem Kaiser und seiner bürgerlichen Umgebung erscheint zum ersten Male die *toga contabulata*, konventionell auch *trabea* oder *laena* genannt. Alle Sarkophage, deren Porträtbüsten diese Tracht angelegt haben, sind konstantinisch oder später. Aus den datierten Elfenbeinreliefs, die unten zur Besprechung kommen, ermittelte Graeven die Entwicklungsgeschichte der Tracht. Die Tragweise A, im vierten Jahrhundert üblich, findet sich an G 304, 1 des Catervius. 338, 4 der Hydria, zu Arles. 357, 2. 361, 1 aus Villa Ludovisi. 364, 2 [Abb. 38]. 365, 1 der Adelfia, zu Syrakus. 366, 1. 366, 2. 366, 3. 367, 1. 367, 2. 367, 3. 394, 8. 402, 3. 402, 4. 403, 1. Die Tragweise B, Anfang des fünften Jahrhunderts, finde ich vorläufig nur an G 384, 3. Tracht C, mittleres fünftes Jahrhundert, an G 296, 4. 365, 2 [Abb. 37]. Für Tracht D, Ende des fünften, und E, sechstes Jahrhundert, finde ich an Sarkophagen keine Beispiele; die römische Sarkophagskulptur hatte damals für Träger der Trabea nichts mehr zu tun. Die unbedingt erforderliche Nachprüfung des Punktes an den Originalen, die mir nicht mehr möglich war, muß ich den Archäologen in Rom überlassen. In der Proportion sind die Gestalten zu kurz geraten, zu untersetzt; ihrer Gebärdung sieht man wohl an, was der Künstler im Sinne hatte, aber es ist kindisch herausgebracht, deutlich, aber formlos. Dazu hat das Relief alle Plastik eingebüßt, die Figuren sind „in die Fläche gequetscht", dafür aber ihre Ränder unterschnitten. Die Falten sind nur in Bohrlinien eingezeichnet.[1])

Die Ägypter hatten in der Pyramidenzeit sorgfältig echte Reliefs gearbeitet, indem sie um die Figuren den Grund wegmeißelten und sie selbst nach bestem Wissen modellierten; später aber, als sie die unermeßliche Oberfläche der Pylonen und Tempelwände mit Schildereien überdeckten, begnügten sie sich, die schwach modellierten Figuren nur zu umschneiden, indem sie den umgebenden Stein stehen ließen (*relief dans le creux*). Es galt Erleichterung der Arbeit, flottes Erledigen. Dabei aber ergab sich, unbewußt, daß die Oberfläche der Wand im ganzen intakt blieb, die nicht so sehr herausgehauenen als bloß hineingezeichneten Figuren mehr als Flächenbild wirkten, wie eine leicht darübergeworfene Stickerei, so meinte Gottfried Semper. — Die griechischen Bildhauer fingen mit flächigem Relief an, holten die Figur aus dem Stein, ohne sie recht zu runden; im wesentlichen diente die Oberfläche des Rohblocks als Vorderfläche der wie bloß ausgesägten Figur. Mit der Zeit lernten sie die Figuren von der Rohblockform des Steins emanzipieren, runden; eine hohe Freiheit gewannen die Bildhauer schon an den Parthenonskulpturen, die weitestgehende aber in der hellenistischen Blüte. Im Verlauf der Kaiserzeit führte der Niedergang des plastischen Vermögens zu dem, was in den konstantinischen Friesen vorliegt, zum Rückfall in die flächige Behandlung; wieder gab die Wandfläche die Vorderfläche der Figuren ab.

Diese Figuren wurden nun an ihrem Rande herum unterschnitten, ein letzter Versuch, den in die Fläche zurückgeschnellten Figuren Körperlichkeit zu erhalten. Die Friese zeigen aber auch, in welcher Art Skulptur es zu diesem Verfahren kam, ausschließlich nämlich im Hoch- und Vollrelief, demselben, das von der Sarkophagskulptur, der heidnischen und der christlichen, so bevorzugt wurde; da hatte man ja immer die

[1]) Congiarium: Hultsch bei Pauly-Wissowa IV 875.

Ränder der Figuren, indem man sie rundete, unterschnitten. Das ging die Reliefs geringer Erhebung nichts an, sie gaben keinen Anlaß zum Unterschneiden der Ränder; von dem letzten Prozeß blieben sie unberührt und gingen ihren gewohnten Weg weiter. Daraus folgt, daß die konstantinischen Friese allerdings einen Markstein in der Geschichte des antiken Reliefs bedeuten, aber nicht für jede Art desselben, sondern eben nur für das Hoch- und Vollrelief.

Die christlichen Archäologen haben lange gezögert, die konstantinischen Friese als Markstein zu verwerten, erst Wittig gedachte damit Ernst zu machen. Nun aber hat ein Kenner der römischen Denkmäler wie Hülsen vor Überschätzung der Friese als Wertmesser gewarnt. „Man tut den ersten Dezennien des vierten Jahrhunderts unrecht, wenn man ihr Können immer und hauptsächlich nach den aus jener Zeit stammenden Teilen des Konstantinbogens beurteilt, für deren große Roheit die eilfertige Herstellung des Monuments eine gewisse Entschuldigung bietet. Zur Vorsicht sollte es mahnen, daß ein Kolossalkopf, den Petersen neuerdings als Porträt Konstantins erkannt hat, lange Zeit als ein Werk des ersten Jahrhunderts, als ein Porträt des Domitian oder sogar des Augustus gelten konnte.“ Mit diesen Sätzen will Hülsen rechtfertigen, daß er das Curtiusrelief (im Treppenhaus des Conservatorenpalastes) der diokletianischen Forumsrestauration zuschreibt; er denkt es als Kopie eines älteren, vielleicht unscheinbar und ersatzbedürftig gewordenen Originals. „Die Kunstübung war in Rom nicht so weit gesunken, um nicht noch eine gute Kopie eines älteren Bildwerks zu liefern.“ Ich stimme Hülsen völlig darin bei, daß in dem Curtiusrelief eine Skulptur aus den ersten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts zu erkennen sei. Dabei lasse ich die Frage, ob Original oder Kopie, ganz außer Betracht; so wie es vorliegt, ist's in der Zeichnung jedenfalls ein echtes Kind dieser Zeit, zunächst der inhaltlich verwandten Schlacht bei Ponte Molle zu vergleichen. Soweit also würde die Autorität der konstantinischen Friese durch das Curtiusrelief nicht so sehr erschüttert, eher fast bestätigt. Im übrigen bleibt zu beachten, daß wir es beim Curtius nicht mit einem in die Fläche zurückgeschnellten Hochrelief sondern mit einem Basrelief zu tun haben, wie man sie — wir stellten das soeben fest — auch im vierten Jahrhundert fortfuhr zu meißeln; hierauf beruht die von Hülsen betonte als verhältnismäßig gut ansprechende Arbeit [Abb. 24].[1])

Die statuarischen Denkmäler der Zeit Konstantins sind für uns, die wir es wesentlich mit Reliefs zu tun haben, minder wichtig, vollends Panzerstatuen wie die in der Vorhalle der Lateransbasilika und am Kapitolsplatz; nur auf die Gewandstatuen sei hingewiesen, vor allem auf die zwei die Mappa hebenden Magistrate im Konservatorenpalast. Bemerkenswert ist auch an den Statuen die flächige Darstellung; dazu kommt das eckige Armheben in der Ebene des Körpers. Neigung zu flächiger Darstellung zeigte sich schon etwas früher; ein Beispiel ist das Sepulkralrelief im zweiten Saal der Galeria Borghese, n. 188, eine Frau zwischen zwei Männern in ganzen Figuren und in vollem Relief, frontal gestellt analog den frontalen Sepulkralbüsten.

Demnach haben wir zu unterscheiden zwischen einer zum Flächenhaften neigenden statuarischen Plastik und einem in die Fläche zurückfallenden Hochrelief mit rings unterschnittenen Figuren, endlich dem fortdauernden gewöhnlichen Basrelief. Ob das

---

[1]) Relief des Konservatorenpalastes: Helbig, Führer n. 563. Strong, Roman sculpture Taf. 101. Hülsen, Röm. Mitteil. 1902, 328.

Hochrelief neben der neuen Rückfallform nicht auch die echte den Körper rundende Art weitererhielt, bleibt die Frage.[1])

Die staatliche Anerkennung des Christentums stellte es auf eine breitere Basis. Wenn auch vorher schon zahlreiche Glieder der mittleren und oberen Stände sich hatten tauchen lassen, so fielen nun doch für noch weit mehrere die Bedenken weg, von denen sie sich bisher zurückhalten ließen; noch mehr, bei der neuen Sachlage empfahl die Klugheit, den vorher nicht unbedenklichen Schritt jetzt zu tun. Daß der Bedarf an christlichen Sarkophagen eine Steigerung erfahren mußte, gleichlaufend dem Rückgang in der Nachfrage nach heidnischen, liegt auf der Hand.

Mit dem Massenübertritt aber mußte notwendig eine Änderung im Charakter des Christentums eintreten, heidnische Anschauungen und Gebräuche gingen mit hinüber, dies um so leichter, als Heidentum und Christentum im letzten Grunde auf demselben Boden der Antike standen. Auch an der christlichen Kunst hat man im vierten Jahrhundert eine Zunahme der heidnischen Elemente zu bemerken geglaubt, in dem Maße, daß man von einer „Renaissance der Antike" (der heidnischen) sprechen zu dürfen meinte. Die Bezeichnung ist kaum am Platze; denn es handelte sich nicht um Wiedergeburt einer gesunkenen Kunst durch Zurückgreifen auf die Vorbilder einer größeren Vergangenheit. Tatsächlich hat eine Erneuerung gar nicht stattgefunden, sondern die plastische Kunst ging immerzu nieder. Was sich zutrug, war nichts weiter, als daß jetzt die Masse, vor allem der Höhergestellten, übertrat und sich hinfort unter Innehaltung der Formen des christlichen Ritus bestatten ließ; die Bildhauerwerkstätten, welche bisher für diese Familien gearbeitet hatten, fuhren fort, ihnen die benötigten Sarkophage zu liefern, sofern man nicht vorzog, ältere Stücke in Wiederbenutzung zu nehmen. Man muß richtig vergleichen; die neuen christlichen Sarkophage, die mit den vermehrten heidnischen Elementen, muß man nicht mit den früherchristlichen vergleichen, sondern mit der Gesamtheit der früheren antiken Särge, der christlichen und der heidnischen; so wird man erkennen, daß der Strom ruhig weiterfließt, nur gegenständlich ein wenig verändert durch die neue Religion, im künstlerischen jedoch unverändert; er fließt so weiter, freilich mehr und mehr ebbend.

Ist denn aber die Tatsache richtig beobachtet? Die Statistik der heidnischen Elemente in der altchristlichen Kunst, und ihrer Verteilung in deren Epochen, wird man erst aufstellen können, wenn die Chronologie der Denkmäler feststeht.

---

[1]) Konstantin in Statuen und Köpfen: Bernoulli a. a. O. 216. Petersen, Dissertazioni della Pontificia Accedemia romana 1899. — Magistrate: Helbig, Führer n. 583. 584. Strong, Roman sculpture Taf. 129. — Immerhin sei hier der Wunsch ausgesprochen, daß auch die männlichen Gewandstatuen durch die Kaiserzeit einmal verfolgt würden, ähnlich wie Hekler in den Münchn. archäol. Stud. 1906 für die weiblichen tat. Hekler gelangt auf seinem Wege bis ins vierte Jahrhundert, wo die Reihe erlischt; als letzte Stücke führt er auf: Poggio imperiale Dütschke n. 94. EA n. 296 und Uffizi Dütschke n. 209. Amelung n. 97. EA n. 356, zwei „ganz wüste Figuren". Dann sagt er: „Was an Kunst nun noch kam, war nicht mehr antik, etwas ganz anderes, kraftloser, kleinlicher, kümmerlicher, weil keine selbständige Erfindungskraft da war, kein frisches Formgefühl. An den frühchristlichen Sarkophagreliefs tauchen noch Erinnerungen aus der antiken Formenwelt auf." Das letzte sagt zu wenig; denn in den altchristlichen Sarkophagen leben wir noch ganz in der antiken Formenwelt. Das Erste aber sagt zu viel; denn das Spätere ist keineswegs etwas ganz anderes. Wenn keine selbständige Erfindungskraft da war, so konnte auch nicht ein neues, anderes entstehen; das Kraftlose, Kleinliche, Kümmerliche ist bloß Niedergang, nicht Neugeburt. Auch die niedergehende Spätantike ist Antike, ihr letztes Verglimmen.

Um nun die christlichen Sarkophage des vierten Jahrhunderts, insbesondere der konstantinischen und nachkonstantinischen Zeit, erkennen zu können, müssen wir uns nach geeigneten Kriterien umsehen. Vielleicht empfiehlt es sich, die Sarkophage klassenweise vorzunehmen, zunächst also die geriefelten. Unsere erste Frage geht wieder nach Porträts der Verstorbenen und ihrer Angehörigen. Die Männer sind im allgemeinen bartlos und lassen das Haar kurzgeschnitten in die Stirn fallen, sie tragen die kontabulierte Toga, einer die Chlamys der Offiziere. Der Ehesarkophag des Aurelius Theodorus und der Varia Octaviana, aus Villa Ludovisi, von dem man annimmt, daß er christlich sei, eröffne die Reihe. Theodorus trägt die kontabulierte Toga, in die Stirn gekämmtes Haar, dazu noch einen kurzen Bart, sie den Scheitelzopf; der Vollhaarige neben ihm beweist nichts (Lat. M n. 26. Strzygowski, Orient 50 Abb. 18). Der veroneser Riefelsarg G 363, 1 zeigt in der Muschel die Büsten einer Mutter mit ihrem Sohn, sie trägt den Scheitelzopf, die Ohren frei. Lat. n. 108 G 359, 2: in der Muschel eine Frau mit Scheitelzopf, aber die Ohren wieder bedeckt. Riano G 364, 1: im Clipeus ein Ehepaar, sie mit Scheitelzopf, die Ohren bedeckt. Lat. n. 228 G 363, 2: im Clipeus ein Ehepaar, er trägt die Chlamys, sie ein Band ums Haar, vielleicht ein Häubchen darunter, im Nacken hängt eine Haarschlinge heraus wie beim Scheitelzopf; am Deckel die Inschrift des Faustinus mit den Konsuln des Jahres 353 zwischen je zwei Paaren heranschwimmender Delphine. Aber es sieht aus, als ob die Inschrift in Rasur stände, mithin sekundär wäre. Endlich am Sarkophag von Pesaro G 377, 2 sind vier anbetende Frauen in ganzer Figur dargestellt, im Mittelfeld ein junges Mädchen, dem eine zu ihrer Rechten stehende Matrone die Hand um den Nacken legt, in den Endfeldern je eine Jungfrau; alle vier haben den Zopf um das Haar gelegt. Alle die hier genannten Sarkophage dürften konstantinisch sein; dazu stimmt auch der Stil der an ihnen vorkommenden Szenen.

Wir lassen nun die gesäulten Sarkophage folgen und was sich anschließt, die mit Baumgängen und die mit Hintergrundarchitekturen.

Der Säulensarkophag von Salona, mit Hadestür, trägt einen Deckel mit daraufgelagertem Ehepaar; leider sind die Köpfe abgeschlagen, so daß uns die Frage, ob der Deckel überhaupt zugehörig ist, hier nicht interessiert. Die in ziemlicher Anzahl dargestellten Männer haben kurzen Bart. Der Sarkophag stand in der Memoria des Anastasius aus etwa 312; als einer der ersten dort aufgestellt wird er vermutungsweise in die zwanziger Jahre datiert, der erwähnten Bärte wegen möchte ich möglichst nahe an 312 herangehen.[1])

Außerdem haben wir bartlose Männer beizubringen, womit für die betreffenden Sarkophage Entstehung in konstantinischer oder nachkonstantinischer Zeit wahrscheinlich wird; das gilt aber nicht bloß für die mit Bildern der Verstorbenen geschmückten Sarkophage selbst, sondern sie ziehen auch die Särge von gleicher Art und gleichem Stil nach sich. Lat. n. 159 G 397, 9 stellt ein Ehepaar im Typus von Susanna und Jojakim dar (man dürfte hier sagen, an der Stelle von Susanna und Jojakim). Es ist einer von den Säulensarkophagen, die abwechselnd Giebel und Bögen, auch wohl Gebälkstücke, auf die Kapitelle setzen. Damit erhalten wir Ursache, den Rest ähnlicher Sarkophage, soweit sie nämlich nicht früheren Zeiten zuzuteilen waren, daraufhin anzusehen, ob sie nicht spätantik sind. Da fallen allerdings diese und jene Momente in

[1]) Salona: G 299. Röm. Quartalschr. 1891, 266 Taf. 3. 4.

die Augen, die für verhältnismäßig späteren Ursprung sprechen, wenn sie für jetzt auch nicht durchschlagend sind; z. B. zu kleine Nebenfiguren in den Jesusszenen, das Auftreten jenes vollhaarigen, orientalisch anmutenden Kopftypus, die Darstellung des Gottes in ganzer Figur, die Einstellung des Logos an die Stelle des Gottes, neue Petrusszenen usf. am Sarkophag von Fermo u. a. — Dahin gehören ferner Sarkophage mit der Maiestas domini, dem thronenden jugendlichen Christus, wie der in Perugia; Lat. n. 106 mit dem nimbierten jugendlichen Christus, der die hohe Crux gemmata wie ein Zepter führt, auf dem Berg stehend zwischen zwei kleinen Apostelfürsten und zwei Palmbäumen; der Sarkophag in der Peterskirche mit demselben Christus, nur ohne Nimbus, und dem Ehepaar an der Rückseite; Lat. n. 171, der den erhöhten Christus durch sein Monogramm ersetzt [Abb. 35]. Wenn Konstantin vor der Entscheidungsschlacht das Christusmonogramm seinen Soldaten auf den Schild setzte, so muß es vorher schon vorhanden gewesen sein, wie wir es denn auf der Kuppel einer Rotunde an Lat. n. 174 sahen; aber wie es nun an n. 171 hingestellt ist, umkränzt, wie ein Feldzeichen, hoch auf dem Kreuz, dürfte es zu einem Triumphzeichen der durch Konstantin siegreichen Kirche geworden sein. So erhalten vielleicht auch die Soldaten unter dem Kreuz, die der Erklärung Raum zu Zweifeln ließen, noch einen bedeutsamen Nebensinn. Natürlich sind sie den Evangelien entnommen, hier nun aber ist's vielleicht die Wache des auferstandenen und verklärten Christus invictus; wo der eine Soldat schläft, könnte man zögern, aber an dem Sarkophag in Palermo G 349, 4 stehen beide aufrecht. — Dies Monogramm kommt auch an Sarkophagen mit Baumgängen vor. Die Gattung ist als Typus natürlich jünger als ihr Vorbild, der Säulensarkophag mit Arkaden; nur wissen wir nicht, um wieviel, von der Datierung der einzelnen Exemplare gar nicht zu reden. Das pariser G 319, 1 macht einen besseren Eindruck; aber die Szenen, oder wenigstens ihre Ausprägungen, sind nicht der frühchristlichen Kunst entlehnt, wie wir sie in den Malereien kennen lernten, sondern der Sarkophagkunst eigen. Lat. n. 164 G 350, 2 nun bringt zentral das konstantinische Monogramm auf dem Kreuz. Auch die Skulptur ist konstantinisch, hier wie an Lat. n. 171, die flachen Figuren sind wie ausgesägt und rings unterschnitten, die Baumkronen wie durchbrochene Arbeit [Abb. 34]. Dem vierten Jahrhundert gehören auch die Deckel mit Laubengängen G 370, 1. 402, 9.[1])

Die Säulensarkophage sind mit den bereits aufgeführten noch nicht erschöpft. Die Schmalseite eines solchen, das berliner Christusrelief aus Konstantinopel, nach Strzygowski aus Kleinasien stammend und von ihm dem vierten Jahrhundert zugewiesen, der Zeit unmittelbar vor Theodosius, sei hier genannt; es wurde in der Tektonik besprochen: in einem Tabernakel der jugendliche Christus mit Kreuznimbus, zwischen zwei Aposteln, die das Haar in die Stirn gekämmt tragen. Die Gestalten sind flächig [Abb. 25].[2])

Sodann noch einige Säulensarkophage mit dem bärtigen Christus auf dem Berg. Lat. n. 151 G 335, 3 zeigt ihn zwischen zwei kleinen Apostelfürsten, die Figuren sind

[1]) Fermo: G 310, 2. Lat. n. 155 G 315, 2. Lat. n. 138 G 317, 1. Civitá Castellana: G 319, 3. Leyden G 319, 4. Lat. n. 132 G 320, 1. — Perugia: G 321, 4. Lat. n. 106: G 331, 2. Peterskirche: G 325. Lat. n. 171: G 350, 1. — Lat. n. 164: G 350, 2. — Über christliche Siegeszeichen vgl. Strzygowski, Kleinasien 137.

[2]) Christusrelief: Strzygowski, Orient oder Rom 40 Taf. 2. Ainalow hatte es dem fünften Jahrhundert vindiziert.

flach und schräg unterschnitten [Abb. 33], das Exemplar in den vatikanischen Grotten G 335, 4 zwischen einem Offizier und seiner Frau, beide in der typischen kleinen Gestalt; ein anderes ebenda G 330, 5, zwischen einem Lamm Gottes mit kleinem Kreuz auf dem Kopf und einem unten ruhenden Schaf, Sinnbild eines Seligen (unter zwei Giebeln hängen lyraförmige Ampeln).

Der Offizier mit seiner Frau erscheint an den Sarkophagen der Zeit öfter, man kann fast sagen typisch. Es sind meist stattliche Stücke, Spätlinge der vierseitig skulpierten griechischen Klasse; sie sind als Denkmäler des offiziellen Christentums zu betrachten, des militärischen und höfischen. Ob im Einzelfall der Chlamysträger als hoher Offizier oder als hoher Staatsbeamter anzusehen ist, lasse ich dahingestellt. Es handelt sich um Sarkophage mit Toren im Hintergrund und meist dem bärtigen Christus auf dem Berg im Vordergrund. Das veroneser Exemplar G 333 mit vier Toren (dazwischen noch zwei Architravjochen und einem zentralen Arkadenjoch) umgibt die Bergszene mit Jesusszenen; ein Offizier ist auch dabei, aber es ist der (vielleicht doch mit Beziehung auf den Verstorbenen gewählte) Hauptmann von Kapernaum. Das Hauptstück bildet der vatikanische Sarkophag im Louvre G 324 mit dem Christus vor gesäulter Exedra zwischen zweimal drei Toren (sie setzen sich an den Schmalseiten fort und greifen in die Rückseite ein); beiderseits des Bergs der Offizier und seine Frau, in kleiner Gestalt, sowie an der rechten Schmalseite eine Gruppe von vier Männern, darunter einer in Chlamys, also wohl unser Offizier noch einmal, allerdings in etwas längerer, wohl nicht der kriegsmässigen Tunika (die drei andern tragen die Talaris, einer ist noch bärtig) [Abb. 31]. Nah verwandt, aber jünger scheint das Exemplar in Mailand G 328. 329, 1; beide Langseiten bringen den Christus auf dem Berg, die eine den bartlosen sitzend, die andere den bärtigen stehend; jedesmal kniet der Offizier mit seiner Frau am Berg in kleiner Gestalt; zwischen ihnen jedesmal das Lamm Gottes, das eine Mal zwischen zwölf Schafen, die aus Toren kommen; an der rechten Schmalseite wiederholt sich die Gruppe der vier Männer, nur sind jetzt alle vier bartlos, und die Tunika des Offiziers hat hier beinahe die Länge des Talars erreicht; am Deckel sieht man im Clipeus dasselbe Ehepaar noch einmal in Büsten, den einen Giebel füllt das konstantinische Monogramm im Kranz, nun zwischen *A* und *Ω*. Der Sarkophag des Catervius zu Tolentino G 303. 304, 1 entfernt sich weiter vom Schema; die Tore sieht man nur noch an den Schmalseiten, die früher für sie typischen Szenen, Elias' Himmelfahrt und Moses' Gesetzesempfang, Opferverhinderung und Viermännergruppe, sind ersetzt durch Kindheitsmythen, die Magier vor Herodes und vor dem Christkind; ein großes Medaillon an der einen Langseite gibt unter einer kranzhaltenden Hand die Büsten des Ehepaars, ihn mit glattem Kinn und in bürgerlicher Tracht mit kontabulierter Toga A, sie mit Scheitelzopf und wieder bedeckten Ohren (vgl. die Riefelsärge G 359, 2 und 364, 1, sowie die Adorantin mit Halsschmuck im Laubengang G 370, 1); an den Akroterien der anderen Seite Eheleute, er noch mit kurzem Bart, sie auch mit Halsschmuck; im einen Giebel steht das konstantinische Monogramm im Kranz zwischen zwei Tauben, im andern das Kreuzmonogramm zwischen zwei Schafen, in den oberen Zwickeln am großen Medaillon das sechsstrahlige Monogramm zwischen *A* und *Ω*. — Endlich der Sarkophag in Mantua G 320, 2—4. 321, 1. 2 hat Monogramm im einen Giebel, Ehepaar mit Kind an der einen Schmalseite, eine Anbetende zwischen zwei Bärtigen im Talar, der eine trägt die Chlamys, das bleibt zu erklären.

Die Gruppe des pariser Sarkophags mit seinen nächsten Verwandten bedarf noch genauerer Untersuchung daraufhin, wie ihr Hochrelief sich zum flächigen am Konstantinsbogen usf. verhält, stilistisch und zeitlich.

Als im Typus jünger muß die Zeichnungsweise der Tore gelten, welche die Zinnen unorganisch unmittelbar auf die Torbogen setzt. Das Hauptexemplar so ausgestalteter Sarkophage befindet sich in den vatikanischen Grotten (G 327, 2—4); das Schema des pariser Stückes zugrunde legend ersetzt es an der Front die Tore durch Weinstöcke und wiederholt am Sockel das vom mailander Sarkophag uns bekannte Motiv, das Lamm Gottes zwischen zwölf Schafen, die aus zwei Toren kommen. An den Schmalseiten sind die Tore nun fast völlig zu einem fortlaufenden Bogengang verschmolzen, ähnlich den Aquaedukten der Campagna; von den vier Männern ist der am Rande ausgefallen, die Köpfe stehen, wie der des Abraham (auch des Moses und des Elias drüben), in je einem Bogenrund. Der Sarg des Gorgonius zu Ancona, G 326. 327, 1, setzt an der linken Schmalseite die Zinnen zum Teil noch auf die wagrechte Abdeckung des Torbaues, sonst auf die Archivolte; an derselben Schmalseite bringt er, zwischen Gesetzesempfang und Opferverhinderung, zwei Männer, einen Offizier und einen Bürgerlichen, an der rechten die Magier vor Herodes; an der Langseite mit der Inschrift den Offizier und seine Frau am Berge knieend, an der andern ein Ehepaar in ganzer Gestalt, ihn in bürgerlicher Tracht. Die Figuren, besonders die Apostel, sind in der späteren Weise in mehr gelockerter Reihe angeordnet. — Wie eine Reminiszenz an den Christus auf den Berg zwischen den Aposteln und dem Lamm Gottes zwischen den Schafen als Sockelbild sieht der Deckel G 304, 2 aus: der Gute Hirt, nimbiert, zwischen den zwölf Aposteln und zwölf Schafen; an den Enden Hirtenszenen. Spät dürften auch die zwei andern Deckel auf der Tafel G 304 sein, Fig. 3: ein Bärtiger sitzt unter Ölbäumen zwischen Schafböcken zu seiner Rechten und Ziegenböcken zu seiner Linken (man beachte die spiralig eingerollten Palmettenblätter der Akroterien), und Fig. 2: beiderseits des Titulus bewillkommnet in dem durch gereihte Palmbäume markierten himmlischen Paradies je ein Bartloser die mit Kränzen in den Mäulern herankommenden Schafe.

Wenn der Künstler um den Christus den Halbkreis der Zwölf gruppierte, so gewann er damit ein einheitliches, die ganze Sarkophagfront füllendes Bild, dergleichen an den heidnischen Sarkophagen mit mythischen Darstellungen die Regel gewesen, gelegentlich auch in historischen, aus dem Leben des Verstorbenen gegriffenen, wenn auch mit freier Phantasie nachgeschaffenen Szenen gelungen war, wie der Barbarenschlacht des Museo Ludovisi. Der künstlerische Trieb zu einheitlicher Zusammenfassung, wie er z. B. auch an den Sarkophagen mit Pilatus, mit der Fußwaschung, mit Petrusszenen treibt, scheint auch an Lat. n. 125 G 314, 5 zu spüren. Auch er gibt ja eine Reihe voneinander unabhängiger Szenen, deren Abfolge nicht etwa der Erzählung der Evangelien sich anschließt; denn die Heilung des Gichtbrüchigen hat man dem Einzug in Jerusalem vorgeschoben. Dennoch scheint im Relief eine einheitliche Bewegung rechtshin zu strömen, etwa als ob dem Künstler Jesus' letzter Zug nach Jerusalem vorschwebte; links vor einem Tor, aus dem die Leute gekommen zu sein scheinen, heilt Jesus wie im Vorbeigehen die Blinden, weiterhin die Blutflüssige, rechts spricht er zu Zachaeus im Baum und reitet in das Tor von Jerusalem ein, dessen Bewohner ihm mit Zweigen und Girlanden entgegenkommen. An beiden Toren stehen die Zinnen unmittelbar auf der Archivolte, an das Tor links aber reihen sich die von früher be-

kannten Hintergrundsarchitekturen, Säulen unter Gebälkstück, Giebel, Bogen; wenn sie etwas bedeuten, so meinen sie wohl weniger die Vorhallen des Teiches Bethesda, als den Tempel, in dem Jesus anbetet [Abb. 32].

Tore im Hintergrund besitzt auch die soweit einzige wirklich einheitliche Komposition eines dramatischen Vorgangs in der altchristlichen Sarkophagskulptur, die Darstellung des Durchzugs der Israeliten durch das Rote Meer (Lat. 111 G 309, 3). Aus den Toren links ist der Pharao auf seinem Streitwagen gekommen mit Reitern und Fußvolk; er hat das Meer erreicht, mit dessen Wellen bereits Krieger und Rosse der Ägypter kämpfen, die geretteten Israeliten befinden sich auf dem jenseitigen Ufer, im Begriffe weiter zu ziehen; außer der Feuersäule bemerkt man im Hintergrund drei Tore, das mittelste mit vollen Fruchtkörben in den Zwickeln [Abb. 23]. — Angesichts der stürzenden Rosse und Reiter erinnert sich de Waal der Unfälle im römischen Zirkus, wie sie an heidnischen und vereinzelt auch an christlichen Sarkophagen geschildert werden. In den Motiven besteht gewiß einige Verwandtschaft; noch näher aber liegt die Vergleichung mit der Schlacht bei Ponte Molle am Konstantinsbogen [Abb. 22]. Die Übereinstimmung im Motiv, in der Komposition und in Einzelheiten ist zu groß um zufällig sein zu können. Das Motiv: der Untergang der Krieger im Fluß (das Rote Meer ist flussartig gedacht, sonst wäre der Durchzug nicht vorstellbar). Die Komposition: links die Vordringenden um die ragende Gestalt des Führers geschart (Konstantin und der Pharao nehmen dieselbe Stelle ein), im schräg eingezeichneten Fluß die mit den Wellen kämpfenden Krieger und Rosse, rechts einige Personen auf dem Ufer, in der Schlacht sind es Tubabläser, im christlichen Bild die geretteten Israeliten, in ihrer Mitte Mirjam mit dem Tympanon. Einzelheiten: ich mache auf den vornüber Stürzenden aufmerksam, der sich in beiden Bildern übereinstimmend findet. Wenn es sich darum handelte, als ein Sinnbild der Erlösung aus dem Tod ins ewige Leben die Rettung der Israeliten durch den Untergang ihrer Feinde zu schildern, so lag dem Künstler, wenigstens wenn er in Rom arbeitete, sofern der Konstantinbogen schon stand, nichts näher, als sich von dem Fries inspirieren zu lassen. Es kann sogar sein, daß der Sieg Konstantins, der den Christen sich so vorteilhaft erwies, überhaupt erst ihre Gedanken auf die biblische Erzählung lenkte, als auf ein Prototyp des Siegs beim Pons Milvius; wie Alexanders des Großen Sieg über die Perser und deren Sturz es gewesen sein wird, der den Maler der berühmten Dariusvase inspirierte. Der Sieg Konstantins erfolgte vor den Toren Roms, sein Triumphbogen erhob sich in Rom; so wird in diesem Falle auch das christliche Bild allerdings in Rom entstanden sein. Die beiden Reliefs, die Konstantinschlacht und der Durchzug durchs Rote Meer verknüpfen an diesem Punkte heidnische und christliche Antike; und das dritte Relief, der Todessprung des Marcus Curtius, mit jenen beiden innig verwandt, schließt den Ring [Abb. 24].[1])

---

[1]) de Waal, Sarkoph. d. Bassus 82. — Zu Durchzug und Konstantinschlacht schrieb Fr. X. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 146 etwas verschieden: „Nicht unwahrscheinlich ist mir übrigens, daß sich, namentlich in Gallien, welches das in Rom fast ganz beiseite gelegte Sujet bevorzugte, der Gedanke an Konstantins Sieg am Ponte Molle mit dem Durchgang durchs Rote Meer verband. Der Kaiser selbst erinnert nach dem Sieg über Licinius an seinen Zug über das Meer von Britannien her, und christliche Schriftsteller vergleichen den Untergang des Maxentius mit dem des Pharao usw." Auch wenn die Komposition in Rom entstanden war, konnte sie in Gallien auf besonders fruchtbaren Boden fallen.

Der verschollene oder zugrunde gegangene Sarkophag, den Garrucci Taf. 308, 5 nach Bottari gibt, setzte die Zinnen unmittelbar auf die Archivolte (der Zeichner hat das mißverstanden), war also später; ebenso das Exemplar von Spalato G 309, 4.

Die Zinnen auf wagrechter Abdeckung werden wir, bis auf bessere Belehrung, der konstantinischen Zeit zuschreiben müssen, dagegen die unmittelbar auf die Archivolte gesetzten Zinnen — und alles was stilgeschichtlich damit zusammengeht — den folgenden Zeiten. Deren genauere Datierung muß ich der künftigen Forschung überlassen.

Bevor wir weitergehen, sei das Martyrium des Achilleus eingeschaltet, dessen Darstellung an der Säule in der Basilika Petronillae; wir haben gesehen, daß der bescheidene Bildhauer das Schema der Enthauptung des Paulus befolgte.[1])

Von den Sarkophagen mit dichtgereihten Szenen nehmen wir die zweizonigen vorweg, weil diese in Clipeus oder Muschel Porträts der Verstorbenen zu bieten pflegen. Die Männer tragen die kontabulierte Toga. Neben der jetzt modisch gewordenen Bartlosigkeit fanden wir am Konstantinbogen im Fries der Largitio immer noch Bärte, kurzgeschnitten. Lat. n. 175 G 367, 1: ein Ehepaar, er bärtig mit Bohrungen in Haar und Bart, weder mit Ficker ins fünfte, noch mit Riegl in die Schlußphase der weströmischen Sarkophage zu setzen, sondern wegen der Toga A noch ins vierte Jahrhundert. Die hohen Schädel ohne Tiefe könnten an die Söhne Konstantins erinnern, wie sie auf ihren Münzbildern erscheinen; aber der Porträtkopf weist auf die Frühzeit des Jahrhunderts, es wäre denn, daß man in dem Verstorbenen einen Verehrer des Julianus Apostata erkennen wollte; dessen Kopf sieht freilich trotz der Bärtigkeit anders aus. Die Gattin scheint Haube oder Mütze zu tragen. — An Lat. n. 178 G 367, 3 sind die Porträtköpfe mit den meisten Vordergrundsköpfen ergänzt, aber die Toga zeigt die Tracht A; die modernen Christusköpfe nehmen sich in der antiken Umgebung recht befremdlich aus. — Lat. n. 184 G 364, 2 nähert sich der Largitio, in der gedrungenen Proportion der Männer, in den Köpfen, in der flächigen und rings unterschnittenen Skulptur der Figuren; die Intervalle zwischen den Figuren sind ähnlich [Abb. 38]. — Der Sarkophag der Adelfia zu Syrakus G 365, 1 zeigt in der Muschel das Ehepaar, ihn rasiert in Toga A, sie mit Zopf ums Haar, die Figuren in den Szenen erinnern an die Friese des Konstantinbogens. — Der große Sarkophag von der Confessio Sankt Pauls, Lat. n. 104, G 365, 2, ist unfertig, besonders die Porträts sind nur angelegt; er, in Toga C (mittleres fünftes Jahrhundert) scheint einen kurzen Bart zu tragen, sie nicht ein Barett, sondern ein breites Band um das Haar. Die Figuren sind noch plastisch gerundet, aber die Frontalität nimmt zu; der Christuskopf, etwa in der Zuweisung, steht dem letzthin besprochenen Adonis, auch dem Hippolytos, recht nahe; man beachte auch die Kleinheit der Schwester des Lazarus und der Trinkenden; ingleichen die Fortbildung der christlichen Kunstmythologie in Schöpfung und Zuweisung [Abb. 37].

Von den einzonigen Sarkophagen mit dichtgedrängten Figuren gehört ohne Zweifel die Mehrzahl dem vierten Jahrhundert, viele wohl erst dem fünften. Zunächst drei Beispiele Lat. n. 191 G 312, 1 (nebst den Schmalseiten Lat. n. 187. 192, bei Ficker Taf. 2) stellt in die Mitte die symmetrische Gruppe der Speisensegnung, rechts Sündenfall und (statt der schematisch verwandten Schöpfung des Weibes) Totenerweckung, links drei Erlösungstypen. Man bemerkt die durchgeführte Frontalität der

[1]) Achilleus: Bull. crist. 1875, 8 Taf. 4. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 198 Fig. 166 und anderwärts.

Figuren, noch nicht der Köpfe [Abb. 39]. — Lat. n. 193 G 372, 3 stellt die Verstorbene in die Mitte, an die Enden Lazarus und Opfer Kains und Abels. Der Wundertäter blickt in keiner seiner vier Szenen auf seine Arbeit (bei der Erweckung des Lazarus steht er abgewandt, frontal, mit Augenaufschlag, beim Gichtbrüchigen wendet er sein Gesicht der Verstorbenen zu), wieviel schöner ist das bei der Blindenheilung Lat. n. 55. Die Figuren sind flach; um alles unterzubringen ist der ebenfalls flache Christus der Zuweisung schräg eingestellt. Bereits hängen die Füße wie in Aufsicht. Die Falten sind mit dem Meißel gemacht, wie geschnitten [Abb. 40]. — Lat. n. 135 G 318, 1—3 (die Köpfe links sind ergänzt). Die Falten sind hier Bohrerarbeit, harte Rillen. Die hängenden Füße treten auf die der Nachbarn [Abb. 41].

Drei weitere Sarkophage können Anspruch darauf machen, in der Geschichte der stadtrömischen Sarkophagskulptur die Schlußphase zu repräsentieren, einerseits für den Schwund des Plastischen, andrerseits für die Entwicklung des Flächigen, wie man das nun auffassen und schätzen mag. Lat. n. 116 G 376, 4 stellt eine Anbetende in die Mitte (ihre Arme und Hände sind ergänzt, anscheinend unter dem Bemühen, den Stil zu wahren). „Derbe Arbeit vom Ende des vierten Jahrhunderts", urteilt Ficker. Derbe, man möchte sagen herb bäuerliche Gesichter, der Orantin, des Abraham und anderer [Abb. 42]. — Wenn am vorigen Stück schon mehr Grund zwischen den Figuren sichtbar wird, so treten diese an einem Sarkophag aus San Callisto schon soweit auseinander, daß alle fast oder ganz frei im Felde stehn. Die nächste Folge dieser offenen Anordnung ist, daß viel weniger Figuren Platz finden, als bei der geschlossenen, im vorliegenden Falle nur dreimal drei Figuren, links Daniel zwischen zwei Männern, zentral ein Anbetender zwischen zwei Seligen, rechts Wasserverwandlung und Erweckung des Lazarus, wobei die Mumie im Mausoleum mit der Schwester am Boden als dritte Figur zählt [Abb. 43]. — Endlich Lat. n. 219 G 369, 1, eine Arbeit, die nur so hingehauen ist. Zentral eine Anbetende vor Parapetasma, dessen Aufhängebäusche in ihrer schematischen Bildung den Händen der Orantin ähnlich geworden sind. Die Darstellung des Auges fällt ins Primitive zurück. Äußerste Unbeholfenheit verrät das Gewand des Jüngers hinter dem Hahn. Doch bemerken wir, daß die Köpfe hinsichtlich der Frontalität im allgemeinen den Körpern noch nicht gefolgt sind [Abb. 44].[1])

Noch manches Stück ließe sich in diesen Zusammenhang einreihen. Ich nenne den mailänder Sarkophag G 315, 5 mit dem bärtigen Christus zwischen zwei Aposteln, der vom Berg, hier auf ebenen Boden gestellt, links die Magier den Stern erblickend und die Anbetung der Hirten, rechts die Frauen vor dem Grabe und der ungläubige Thomas, alles in lockerer Anordnung, dabei noch lange nicht so rüde gearbeitet wie die drei letztgenannten Stücke.

Die zuletzt erwähnten Sarkophage legen den Gedanken nahe, daß es sich bei ihnen vielleicht doch nicht um führende Arbeiten handle, sondern um geringere Marktware. Es fehlen aber nicht ganz die Anzeichen dafür, daß auch jetzt noch Arbeiten besserer Qualität entstanden. In Rom gibt es zwei altchristliche Marmorsarkophage, die allen andern gegenüber eine Sonderstellung einnehmen; bei weitgehender Verschiedenheit haben sie doch viel Verwandtes. Sie sind vierseitig skulpiert, sonach der griechischen Klasse zuzurechnen. Mich wundert, daß diese zwei Stücke in den neueren

[1]) San Callisto: de Rossi, Roma sott. III 446 Taf. 41. Simelli n. 113; Barbier n. 8 (fünftes Jahrhundert). Grousset n. 182. 183. G 368, 2.

Verhandlungen so gar keine Rolle gespielt haben, obwohl ihre Bedeutung gerade Forschern von den Richtungen der Riegl und der Strzygowski sich aufdrängen muß.

Der in der Prätextatkatakombe gefundene Sarkophag Lat. M n. 183 A (F n. 181) G 302, 2—5 ist eigen komponiert. Das reich entfaltete Weinlesemotiv bedeckt die ganze Front; dahinein sind drei Gute Hirten gestellt, als Statuen gedacht, daher auf Basen gebracht. Im Zusammenhang mit den Eckkaryatiden heidnischer Sarkophage lernten wir Eckbasen kennen, die aber im Grunde nichts als Verkröpfungen des Sarkophagsockels waren, unsere drei Basen dagegen sind oberhalb des Sockels in das Reliefbild selbst eingestellt. Ob es Reminiszenzen der von Konstantin in seiner neuen Hauptstadt aufgestellten Gutehirtstatuen sind, ist eine besondere Frage, deren sichere Beantwortung natürlich grundlegend wäre für die Datierung des Sarkophags. Die drei Hirten sollen den Eindruck von Statuen machen, das Relief ist recht hoch, die Figuren lösen sich vom Grund, Arme und Beine auch materiell. Viel Relief haben die Figuren z. B. auch von Lat. n. 104, aber unsere Hirten sind flacher gearbeitet, die Lösung vom Grund erhalten sie durch Unterschneiden der Ränder. Ähnlich die vier alten Weinstöcke mit Laub und Trauben, sowie die darin spielenden Putten, alles löst sich vom Grund durch Unterarbeiten, der Grund selbst liegt in einer tieferen Ebene parallel zur Bildebene. Nun ist alles Geformte, Hirten, Putten, Weinstöcke, gleichmäßig über den Grund verteilt, so daß es wie ein naturalistisch durchgebildetes Gitterwerk aussieht, das sich hell vom dunklen Grund abhebt. Den Übergang des ursprünglichen Hoch- und Vollreliefs, wie es z. B. am Bassussarkophag oder an Lat. n. 174 vorliegt, in das Flachrelief mit Unterschneidung der Ränder, lernten wir bereits kennen; die so unterarbeitete Weinlaube hat ihre Vorläufer schon in der Jonaslaube an Lat. n. 119 und am Sarkophag von Maria Antiqua. Das Besondere an unserem Relief aber besteht in der vom Grunde gelösten Ebene, in welcher die gleichmäßig und dicht verstreuten Formen sich halten. Ein schlagendes Analogon aus früherer Zeit bietet jener Pilaster mit Weingerank im Museo profano des Lateran, von Wickhoff um 200 angesetzt, was Riegl für etwas zu früh hält. Die fünflappigen Weinblätter mit den als Doppellinien eingezeichneten Blattrippen kommen ähnlich am Sarkophag vor, auch die symmetrisch sich gabelnden Helikes; das Randornament ist gebohrt [Abb. 45].[1])

Lehrreich ist die Vergleichung unseres Sarkophags mit dem des Bassus, insbesondere laden die fast identisch verzierten Schmalseiten zum Vergleich ein. Angesichts dessen könnte man denken, beide Sarkophage müßten aus derselben Hand hervorgegangen sein. Bei genauerem Zusehen wird man bedeutsamer Unterschiede inne. An unserem Sarkophag rechts unten der Frühling als Horenerot neben den Eroten der drei andern Jahreszeiten; darüber der Sommer im Bild der Weizenernte, nur daß die Olivenernte mit hineinspielt; links oben die Weinlese, unten die Olivenernte mit Ochsenkarren. Man sieht, daß hier keine Originalkomposition vorliegt, sondern etwas durcheinanderlaufende Reminiszenzen. Fast schlimmer sieht es mit dem Bassussarkophag aus, mit seinen sechs Horeneroten und seiner Verwandlung der Olivenernte in eine zweite Weinlese. Beide Sarkophage, das wissen wir schon, arbeiten nach gleichartigen älteren Vorlagen. Und der Sarkophag aus Prätextat ist der jüngere. Die Weinrebe links oben zeichnet er schematischer, verwandelt sie mit ihren Helikes in

[1]) Pilaster: Benndorf-Schöne n. 320. Wickhoff, Wiener Genesis 38 Fig. 11. Riegl, Spätröm. Kunstind. 71.

eine Art Wellenranke; bezeichnend sind auch die symmetrisch eingerollten Helikes, wie sie ähnlich an der Sarkophagfront vorkommen, nicht am Bassussarg. Auch die Eroten, in der ganzen Anlage gleichartig, sind doch verschieden; die Stirn der vatikanischen ist hoch und frei, den lateranischen fällt das Haar in die Stirn. Das Gegitter an der Rückseite haben wir als Parkgitter verstehen gelernt, somit als Andeutung des Paradiesgartens. Auch die andern, in der Tektonik aufgeführten Gitter an Sarkophagen gehören der Spätzeit.

Der ebenfalls vierseitig skulpierte Sarkophag von San Lorenzo stand früher hinter dem Chor der Kirche, jetzt steht er in der Vorhalle gegen die Wand gerückt. Daß die gegen die Kirchenwand gerückte Seite die Front sei, schloß Garrucci aus ihrer reicheren Verzierung des Untersatzes. Man sollte den eigenartigen Sarkophag — Zoega erwähnte ihn als das vielleicht letzte große Relief vor der Renaissance — frei aufstellen, in gutem Schutz und gutem Licht; auch bedarf er einer kritischen Nachprüfung auf Beschädigungen und Ergänzungen. Es ist ein Sarkophag des Klinentypus (leider fehlt der Deckel), an den vier Ecken sind die Bettpfosten dargestellt; sie stehen auf anscheinend verkröpftem, also Bathra bildendem und reichverziertem Sockel. Die Erklärer haben zu Zeiten geschwankt, ob der Sarkophag heidnisch oder mittelalterlich sei; inzwischen dürfte sich das Urteil allgemein dahin festgestellt haben, daß er der christlichen Spätantike zugehöre. Die Wandflächen zwischen den vier Pfosten füllen Weinleseszenen. Starke Weinstöcke verbreiten ihre Reben in den Raum, zwischen den selteneren Blättern prangen Riesentrauben; Pfauen und Tauben spielen dazwischen, Putten lesen die Trauben und treiben allerlei Kurzweil [Abb. 46]. Vor diesem Relief wird man nicht bloß sagen, alle Formen liegen in einer Ebene, sondern sie liegen in der Fläche, das ist Flachverzierung. Dabei läßt sich die Arbeit nicht durchbrochen nennen. Wohl ist der Grund stellenweis ausgehoben, besonders entlang den Ästen, aber nicht sonderlich tief und ohne Unterschneidung der Konturen; so entsteht kein Tiefendunkel. An vielen Stellen aber drängen sich die Formen so dicht, daß gar kein Grund sichtbar wird. Es ist aber auch nicht die Art der ravennatischen Sarkophage mit Weinstöcken; dort stehen Reben, Blätter und Trauben, Pfauen und was sonst vorkommt, frei in reichlichem Grund.[1])

An den ravennatischen Sarkophagen werden wir ein Zurücktreten des Figürlichen gegenüber einer beschränkten Auswahl von Symbolen aufkommen sehen. In ähnlichem Sinne, wenn auch in andrer Ausbildung, wäre hier der Sarkophag von Tusculum zu nennen, G 386, 4, ein Riefelsarg: im Mittelfeld das konstantinische Monogramm in Kranz, aber ganz schematisiert, auch nicht auf dem Kreuz, sondern über einem Marmorthron, das Feld eingerahmt von zwei Säulen mit glattem Schaft, unter verkröpftem Epistyl; zwei ebensolche Endsäulen, an jedem Schaft ist ein kleines Kreuz eingemeißelt.

Hier sind die Riefeln noch sorgfältig ausgearbeitet; anderwärts sieht man sie auf ein rohes Schema reduziert, auch die Riefelfelder nicht mehr symmetrisch angeordnet, dazu auch die Spiralsäulen gleich roh behandelt: G 362, 3 mit der Witwe Latobia und ihrem Sohn im Mittelfeld; G 386, 2 mit Lamm Gottes unter Taube im Mittelfeld, Bärtigem und Matrone in den Endfeldern.

Wir schließen noch einige späte Sarkophage an, auch sie ohne ihre genauere chronologische Bestimmung zu versuchen. G 300, 2 in Osimo, mit geriefelten Eck-

[1]) Bottari III 19. Zoega, Bassirilievi I 129. Garrucci 306, 1—4.

pfeilern; zentral steht ein Hirt rechtshin auf seinen Stab gestützt inmitten seiner Herde (gutes altes Motiv, hier aber doch wohl den johanneischen guten Hirten vorstellend); beiderseits steigt aus einer Vase eine Weinrebe, die in kreisförmigen Windungen sich im Bildfeld ausbreitet. — G 393, 1—3 in Fusignano: glatte Eckpfeiler tragen ein jonisches Epistyl; darauf sitzt der dachförmige Deckel mit Schuppen in Form spitzer Pflanzenblätter, in den Akroterien gelockerte Halbpalmetten mit eingerollten Blattspitzen. Im Hauptfeld des Kastens radförmiges Monogramm auf Akanthwurzelblatt (vgl. den auf einer Akanthuspflanze ruhenden Schild der sog. Athena Hephaisteia, Österr. Jahreshefte 1898 Taf. 3. Helbig, Führer I Fig. 6. 7 zu n. 67) zwischen zwei Schafen und zwei Palmbäumen. Die linke Schmalseite füllt ein Anthemion: Akanthwurzelblatt, daraus gehen zwei symmetrische Weinreben hervor, auf denen zwei Tauben sitzen, zentral das Kreuz; an der rechten Schmalseite ein Wassergefäß — zwischen zwei Pfauen und zwei Palmbäumen; in beiden Giebeln Kreuzmonogramm zwischen zwei Pfauen. — G 387, 6 in S. Lorenzo zu Mailand: Eckpfeilersarkophag mit geschupptem dachförmigem Deckel, an den Wänden Tabernakel mit spiral geriefelten Säulen; an der Front ein breiteres unter klassischem Giebel zwischen zwei schmäleren unter Bögen; an der Schmalseite wieder eins unter Giebel. In den drei letztgenannten Tabernakeln je ein Kreuzmonogramm, diejenigen an der Front unter herabschießender Taube (aus der Jesustaufe), das an der Schmalseite zwischen zwei Schafen (zwei Selige um den Herrn). Als Füllung des Haupttabernakels ist in ein überhöhtes Viereck eine Vase eingezeichnet, aus der symmetrisch zwei Reben aufsteigen, sie bilden regelmäßige kreisförmige Verschlingungen; in die zwei oberen Eckschlingen sind eigenartige Kreuzmonogramme gesetzt (siehe Garrucci), in die zwei darunter Tauben; vgl. die Verschlingungen an dem noch späteren Epitaph des Bischofs Vitalianus, zu Osimo, G. 393, 9 und die ähnlichen Ornamente in der Sophienkirche. — G 387, 1 aus Concordia: Tabernakelsarg unter dachförmigem Deckel; alle Tabernakel tragen Bögen; an der Front Tabula ansata zwischen zwei Tabernakeln, an der linken Schmalseite ein breitgeöffnetes, an der rechten zwei schmälere. Als Füllung an der Front je ein kleines sog. Ordenskreuz, in dem breitoffenen eine Schale, an der anderen Schmalseite eine Schüssel mit drei Fischen und eine Kanne (Schale und Kanne von heidnischen Sakralmonumenten übernommen). Am Akroter die gelockerte Halbpalmette; in den Giebeln Schale mit Griff, und Monogramm auf den Nimbus gelegt. Alles in schwachem Relief nur eben angedeutet. — Auch an den zuletzt aufgeführten Sarkophagen finden sich weitgehende Analogien zu den ravennatischen, die eben auch spät sind; wir müssen es andern Archäologen überlassen, diesen Beziehungen weiter nachzugehen. Sarkophage wie der mailänder sind vielleicht einfach ravennatische, durch Handel verbreitet.

Ravenna.

Die Stilgeschichte der ravennatischen Sarkophage ist noch nicht geschrieben; doch wurden neuerdings mehrere Anläufe genommen, ein weiterer mag hier folgen. Wir sind noch nicht am Ziel, aber es wird immer ein Schritt getan.

Zunächst ist ein Stück vorwegzunehmen, weil es ältere Art aufweist, als die übrigen; es steht den vorbesprochenen Sarkophagen des dritten Jahrhunderts nahe. Vor Parapetasma, dessen Aufhängungsbäusche noch ganz gut gearbeitet sind, sitzt

linkshin auf einer Art Sella curulis ein langhaarig Bärtiger, deutlich Porträt; ein Schriftenbündel steht bei ihm, er liest in einem weitaufgerollten Volumen (mitsamt der Linken großenteils ausgebrochen); vor ihm steht, ihn aufmerksam anblickend, eine Frau im Musentyp, das Kinn in der aufgestützten Hand (den Pfeiler verdeckt der breitfallende Mantelzipfel und das Schriftenbündel), den linken Fuß übergeschlagen. Links zwischen zwei Ölbäumen eine Matrone, mit der Rechten adorierend, zwischen ihrem bartlosen Sohn (im bloßen Mantel, die Rechte sprechend, in der Linken die Rolle) und einem kleinen Mädchen, das ein Schmuckkästchen trägt. Rechts von der Mittelszene der Gute Hirt, jugendlich lockig, in Exomis, zwischen zwei Schafen, ein drittes säuft aus einer Quelle, auf der Felsstufe darüber ruht ein viertes, hinter dem Felsrand wird ein Baum sichtbar und der jugendlich lockige Hirt in Exomis mit dem kurzen Krummstab. An der rechten Schmalseite zieht ein Angler, den Fuß aufgestützt, einen Fisch aus dem Wasser, an der Linken fährt ein Erot im Schiff, sich umwendend. G 371, 2—4.

Alle übrigen ravennatischen Sarkophage bilden eine geschlossene Masse. Den ersten Versuch einer chronologischen Klassifikation unternahm Ch. Bayet (Recherches 1879 113), den ersten Versuch ihrer stilkritischen Analyse aber verdanken wir Aloys Riegl. Viele dieser Särge tragen Grabschriften ravennatischer Erzbischöfe, deren Lebenszeit bekannt ist. Riegl lehnt die da vorliegenden Daten ab, weil es sich immer wieder um zweite Benutzung älterer Särge handle. Damit wird die Forschung ganz auf den Weg der Stilkritik gewiesen (die Bischofsnamen dienen nach wie vor zur Benennung der Stücke). Dem vierten Jahrhundert vindizierte Riegl die Sarkophage mit menschlichen Figuren, an deren Spitze er den Typus der Arkaden- oder Konchensärge mit Giebeldach stellte; der des Liberius G 348 könnte der Zeit unmittelbar vor Konstantin gehören. Eine zweite Gattung derer mit menschlichen Figuren begnügt sich mit Eckpilastern oder Ecksäulen, der Deckel ist gewölbt (Pignatta, Rinaldus, Isaak G 344. 345. 311); später sind Barbatianus und Exuperantius (G 336. 337), Nachzügler mag es noch im fünften Jahrhundert gegeben haben. Als Typus jünger sei die Art ohne menschliche Figuren, bloß mit Architekturformen und Symbolen, wie der Sarkophag des Theodoros G 391, 3 und die im Mausoleum der Galla Placidia.[1])

Sodann hat Karl Goldmann die Sarkophage zu gruppieren und in seinen Gruppen, allerdings nur an einer sehr kleinen Auswahl, eine in sich abgeschlossen verlaufende Entwicklung nachzuweisen versucht. Auch Goldmanns erste Gruppe umfaßt die wenig zahlreichen Konchensärge mit Satteldachdeckel (Liberius' II, gestorben 351; G 347, vielleicht Liberius' III, gestorben 370). Die zweite, geringere Gruppe (Rinaldus, Barbatianus, Exuperantius) bildet den Übergang, in Zwischengliedern, zu einer dritten, besseren Gruppe (dei Pignatta, Isaak), die er den Inschriften folgend dem siebenten Jahrhundert beläßt. Die nur mit Architekturformen und Symbolen verzierten Särge sind ihm Denkmäler des siebenten bis neunten Jahrhunderts.[2])

Die Gruppenbildungen Goldmanns erkennt Oskar Wulff im wesentlichen als zutreffend an, kommt aber zu einer sehr verschiedenen kunstgeschichtlichen Anschauung von dem Verhältnis der Gruppen zueinander. Die Denkmäler der zweiten Gruppe sind ihm nicht Übergangsformen von der ersten zur dritten, sondern Mischformen aus

---

[1]) Riegl, Spätrömische Kunstindustrie 99.

[2]) Goldmann, Die ravennatischen Sarkophage (zur Kunstgesch. d. Auslandes, Heft 47) 1906.

diesen beiden, mithin später entstanden. Unmittelbar auf die Arkadensarkophage mit dachförmigem Deckel folgten die Eckpilastersärge mit Wölbdeckel. Der letzteren tektonische Form behauptete sich, auch ihre Kompositionsweise; dagegen Gestaltenbildung, Kopftypen, Gewandbehandlung erfuhren eine Umbildung im Sinne der ersten Gattung. Die Sarkophage ohne menschliche Figuren gingen den Mischformen als gleichartig zur Seite; diejenigen im Mausoleum der Galla Placidia sind nicht lange nach Vollendung des Baues zur Aufstellung gekommen. Die spätesten ravennatischen Sarkophage haben Motive und figürliche Typen des um sich greifenden langobardischen Ornaments aufgenommen. Im Gegensatz zu Goldmann geht Wulff auch auf die Ursprungsfragen ein. Während Strzygowski die gesamte Kunst von Ravenna aus Syrien ableitet, nimmt Wulff die Sarkophage der ersten Gattung davon aus, er vermutet den Ursprung des Typus im nordwestlichen Kleinasien.[1])

Für jetzt nur auf die Chronologie gerichtet, als auf die dringendste Aufgabe, stellen wir die Ursprungsfragen auch hier zurück. Als Anfänger auf diesem Gebiet bescheiden wir uns zu beobachten.

Die ravennatischen Sarkophage gehören zu der alle vier Seiten skulpierenden griechischen Klasse mit profiliertem und ornamentiertem Sockel und Sims. Da sie im großen und ganzen später sind als die stadtrömischen, so könnte man erwarten, sie würden auf der in den Friesen des Konstantinbogens und in zahlreichen jüngeren römischen Sarkophagen so entschieden beschrittenen Bahn der Gestaltenformung weitergehen, nämlich in der flächigen Bildung mit schräg unterschnittenen Rändern; daß es nicht geschieht, überrascht und will erklärt sein. Die Arbeit ist als Regel nicht Hochrelief mit rundgearbeiteten Säulen und mehr oder weniger vom Grund sich lösenden Figuren, sondern Basrelief mit mäßiger Erhebung, die Säulen sind nur Halbsäulen; daher scheint es zu kommen, daß die Bildhauer nie auch nur in Versuchung kamen, die Gestalten flächig mit schräg unterschnittenen Rändern zu bilden.

Wulff unterscheidet zwei Typen ravennatischer Steinsärge, den Arkadensarkophag mit dachförmigem und den Eckpilastersarkophag mit rundgewölbtem Deckel. Der klassische Archäologe wird Bedenken tragen, diese Unterscheidung ohne Randglosse hinzunehmen. Daß der zweite Typus in reiner Form erst später auftritt als in Mischform, mag auf Zufall beruhen. Richtig werden Säulen- und Eckpfeilersärge unterschieden, ingleichen Satteldach- und Wölbdeckel; aber beide Kastentypen können die eine wie die andere Deckelform wählen, das ältere Satteldach oder die jüngere Tonnenform. Von diesen Erwägungen unabhängig besteht die Ursprungsfrage, wann und woher die Bildhauer der ravennatischen Sarkophage den Wölbdeckel übernahmen.

Der älteste unserer Steinsärge ist G 348, 2, ein Säulensarkophag, welcher die Grabschrift des Erzbischof Liberius trägt, der 351 starb. Der Deckel des Sarges fehlt. Der Sockel ist nicht der reichste der in Ravenna erhaltenen; er besitzt nur einen mit Blättergirlande verzierten Wulst zwischen zwei Plättchen. Die den Kasten umgebenden spiralkannelierten Säulen mit korinthischen Kapitellen bilden an den Langseiten je fünf, an den Schmalseiten je drei Nischen unter Rundbögen; die Halbkuppel der Nische ist mit einer Muschel ausgekleidet. Die Zwickel füllt ein nicht recht klares Blattornament. Von heidnischen und christlichen Säulensarkophagen war oben die Rede; auch die ravennatischen sind einzureihen in die künftig zu schreibende Geschichte der

[1]) Wulff, Repertorium für Kunstwissenschaft 1908, 281.

antiken Sarkophage, insbesondere der Säulensarkophage. Hier machen wir nur darauf aufmerksam, daß die Muschel auch an den besprochenen stadtrömischen und sonst italischen Sarkophagen vorkam (G 322, 2. 331, 2. 319. 325. 328 [Abb. 18]), mit dem Unterschied jedoch, daß dort das Muschelschloß oben sitzt, an den ravennatischen dagegen unten. Soweit es sich um die zwei Reihen Sarkophage handelt, können wir für jetzt nur die erstere Art für die frühere, die letztere für die spätere halten. In jeder Nische ist eine Figur so angeordnet, daß der Kopf das Schloß der Muschel deckt, mitten in der Muschel steht. In der Mittelnische jeder Langseite thront, etwas schräg gestellt, ein jugendlicher Christus, mit der Rechten einen Gegenstand reichend, der beidemal abgebrochen ist; man vermutet für die eine Seite eine Schrift, die er dem mit verhüllt vorgestreckten Händen nahenden kahlstirnigen Paulus übergebe, bei der andern Langseite denkt man den Schlüssel für Petrus. In den übrigen Nischen stehen die andern zehn Apostel, nicht individualisiert. — Ein etwas jüngerer Säulensarkophag, G 347, 2, hat statt eines gegliederten Sockels nur eine als Stylobat dienende Platte, an den Kapitellen sind die Helikes durch ein Schilfblatt ersetzt, auch das aus der heidnischen Sarkophagkunst übernommene Akanthusmotiv in den zwei mittleren Zwickeln ist ersetzt durch das in diesem Falle spezifisch christliche Rebenmotiv: Traube unter großem Weinblatt, beiderseits Helikes in Pfropfenzieherform. Über den Arkadenscheiteln folgt ein lesbisches Kyma mit hängendem Blattkranz. Das Exemplar hat seinen Deckel bewahrt; die Dachschrägen sind als mit großen Marmorziegeln belegt gedacht, vor den Deckziegeln sitzen Löwenköpfe; im einen Giebel steht ein lateinisches Kreuz mit Schwalbenschwanzköpfen, im andern ein achtarmiges Monogramm (Kreuz und *X*) in Kranz, beides zwischen Tauben; die am zweiten Giebel picken am Kranz. Die Figuren in den Nischen sind denen am vorigen Exemplar gleichartig; nur trägt der Christus hier kurzes Haar, wie in der frühchristlichen Kunst, er scheint dem Paulus eine Schrift zu reichen (die Rückseite ist unbearbeitet); die andern Apostel haben zum Teil ihre Plätze gewechselt [Abb. 47]. — Der Liberiussarg scheint, wie gesagt, etwas älter als G 347; Riegl und Goldmann hielten den zweiten für Kopie des ersten, Wulff glaubt beide einem gemeinsamen Original nachgebildet, dessen Elemente nun aus den zwei Nachbildungen zusammenzusuchen wären. Die Arbeit ist so gut, daß Riegl den Liberiussarg in den Anfang des vierten Jahrhunderts setzen wollte; Goldmann bleibt beim Todesjahr des Bischofs stehen (351).[1])

Ich lasse einen Sarkophag mit Eckpfeilern folgen, den großen im Museum G 332; sein Deckel fehlt leider. In die Riefeln der Pilaster sind unten Stäbe gelegt; auf den korinthischen Kapitellen liegt ein jonisches Epistyl. An der Front steht der bärtige langlockige Christus, mit Nimbus und darin eingezeichnetem Monogramm, auf dem Berg, wie üblich die Rechte offen gehoben, den Kopf etwas zum anbetenden Paulus gewendet, in der Linken die offen hängende Rolle, welche der heraneilende Petrus mit verhüllten Händen empfängt. Es folgt jederseits ein naturalistisch dargestellter Palmbaum, hinter dem links der Verstorbene steht (in der ravennatischen Skulptur nur hier), ein Offizier, rechts seine Frau, beide anbetend, er geneigten Hauptes [Abb. 48]. An den Schmalseiten links Daniel in der typischen Barbarentracht, und zwar mit geschlitztem Rock, zwischen den zwei symmetrisch sitzenden Löwen, rechts Jesus, das

[1]) Liberius: G 348. Riegl Fig. 27. Goetz, Ravenna 1901 Abb. 76. Goldmann 1. 19 Taf. 1. Ricci n. 320—322. — G 347: Riegl Fig. 28. Goetz Abb. 74. 75. Goldmann 2. 19 Taf. 2, 2. Ricci n. 323—324.

Haar in die Stirn, mit Nimbus und eingezeichnetem Monogramm zwischen *A* und *Ω*, mit vorgestreckter Rechten den Lazarus erweckend. Die Mumie steht frontal, nur das Gesicht Jesus halb zugewandt, in dem auf zwei Säulchen unter Rundbogen reduzierten Mausoleum; zur Höhe des Unterbaues führen links Stufen hinauf, das Ganze ein Kompromiß zwischen lateraler und frontaler Richtung. Hinter Jesus ein Laubbaum, Stamm und Wipfel plastisch, das Laub durchbrochen, auslaufende Zweige liegen ganz flach auf dem Grund, ein letzter Nachklang der hellenistischen Landschaftskunst, wie sie aus den wiener Brunnenreliefs, einerlei welcher Zeit, am bekanntesten ist.[1])

Eine Vermischung heterogener Elemente bringt bereits der Sarg des Petrus Peccans. Der rund gewölbte Deckel ist rings von einem glatten Randstreifen umzogen, das Innere füllen Schuppen, die vom First nach beiden Seiten hin abfallen. Der Kasten hat zwar das einheitliche Feld des Eckpfeilertyp, aber die Spiralsäulen, und auf die Kapitelle gelegt einen Balken mit dem hängenden Blattkranz, beides wie G 347. In viel freiem Feld (man möchte in diesem Falle glauben, es sei durch den Ausfall der Arkaden bedingt) thront der jugendliche und immer noch kurzhaarige Christus, ein wenig in der erregten Haltung des Nervasitzbildes, Gesicht und Rechte dem von links mit verhüllten Händen herbeieilenden Paulus zugewandt; dazu drei anbetende Apostel. An den Schmalseiten je zwei in Halbprofil in verhüllten Händen ihre Kränze des Lebens bringende Selige, im einen Bogenfeld ein Schaf, am Bogen läuft eine flache Wellenranke (sie erinnert an die am Giebel des berliner Christusreliefs), im andern Bogenfeld eine Blumenvase zwischen zwei Tauben, am Bogen eine schematische Blättergirlande.[2])

Am Sarkophag des Rinaldus sind die Blätter am Deckel spitz und haben eine Mittelrippe, in deutlich pflanzlicher Auffassung; das Motiv wird vom Blattkranz des Architravs herübergenommen sein. Der architektonische Rahmen des Kastens ist derselbe wie am vorigen Stück; doch scheint das unsre jünger. Der jugendliche Christus, wieder langlockig, mit Nimbus und eingezeichnetem Monogramm, thront auf dem Berg, streng frontal, auf der Linken das aufgeschlagene Buch der Buchreligion, die offne Rechte dem von links heraneilenden Paulus zugestreckt; in symmetrisch entsprechender Haltung kommt von der andern Seite Petrus mit geschultertem Kreuz; beide Apostel bringen auf verhüllten Händen ihre Kränze des Lebens als Weihgeschenk dar. Hinter jedem Apostel ein Palmbaum, nun zum Schema geworden. Am Himmel schweben beiderseits des Nimbus Wolken [Abb. 49]. An der linken Schmalseite das Monogramm, mit eingeschriebenem *A* und *Ω*, in Kranz, umgeben von zwei Wellenranken, auf deren Spitzen Vögel sitzen, im Bogenfeld das sechsarmige Monogramm *IX* in Kranz; an der rechten Schmalseite steigen aus einer Vase zwei schon schematische symmetrische Weinranken, an deren Trauben Vögel picken, im Bogenfeld steht etwas erhöht das Kreuzmonogramm, zwischen zwei Schafen. Die Säulen der Schmalseiten sind schlanker als die der Front.[3])

Bereits beginnen die Schuppen vom Deckel zu verschwinden; auf der glatten Fläche finden große Kreuze oder Monogramme breites Feld. Der Sarg des Exarchen

---

[1]) G 332, 2—4. Goetz Abb. 81—83. Goldm. 10. 42. Ricci n. 53. 54. — Über Holzsärge mit gewölbtem Deckel vgl. Watzinger, Griech. Holzsarkophage 1905, 4. 41.

[2]) G 349, 1—3. Goldm. 4. 27 Taf. 3, 3. Ricci n. 434.

[3]) Rinaldus: G 345, 1—3. Goldm. 7. 34 Taf. 5, 5. Ricci n. 195. 196.

Isaak setzt auf jede Abwölbung ein großes Kreuz; auch die Bogenfelder sind glatt, in dem rechten steht ein solches auf der Bosse. Der Kasten bewahrt die architektonische Umrahmung wie die Särge des Petrus Peccans und des Rinaldus sie hatten. An der Vorderseite sieht man die Weisen aus dem Morgenlande im typischen Eilschritt in großen Schalen ihre Gaben bringen; das Christkind, mit monogrammiertem Nimbus, streckt verlangend die Händchen danach aus, es sitzt auf dem Schoß der Mutter, die nonchalant die Beine übereinander schlägt (ihr Sitz hat große Ähnlichkeit mit der Sella castrensis); in der oberen Ecke steht der Stern. An der linken Schmalseite die Erweckung des Lazarus, an der rechten Daniel zwischen den Löwen, beides nach unserem ersten Sarkophag des ersten Typus G 332; nur fehlt in der ersten Szene der Baum, und die Mumie erstreckt ihre Frontalität nun auch auf das Gesicht; dafür blicken die Löwen zu Daniel auf. Die Rückseite zeigt ein großes Monogramm einem Nimbus eingezeichnet, auf ebensolchem Untersatz mit vorhängender Nase, wie er im rechten Bogenfeld des Rinaldussargs das Kreuz trug; von beiden Seiten kommt ein Pfau, hinter dem ein Palmbaum steht, Pfau und Baum sind gleich groß. Die Sinnbilder meinen Selige im himmlischen Paradiesgarten im Angesichte des Herrn. — Das Frontbild hat diesmal volleres Relief, die vorderen Arme und Beine sind vom Grund gelöst, daher großenteils abgebrochen; deshalb möchte ich den Sarkophag nicht später ansetzen.[1])

Die im Mausoleum der Galla Placidia vorfindlichen Sarkophage schreibt eine hinsichtlich der Zuteilung schwankende Tradition den Nachkommen des Theodosius zu. Wir reihen hier den meist auf Honorius zurückgeführten Sarg ein; das Mausoleum wurde in den vierziger Jahren vollendet, der Sarkophag könnte somit um 450 entstanden sein. Er ist höher, seine Gestalt gedrungener, darin ähnlich den Porphyrsärgen. Der gewölbte Deckel ist wieder geschuppt, wenn auch in etwas anderer Art, auch hängen zwischen den untersten Schuppen Blattspitzen herab, als ob auch die Schuppen als Blätter gedacht wären, wie es beim Rinaldussarg der Fall war; die untere Randleiste trägt ein Flechtband, auf den der Wölbung folgenden Querrändern läuft ein Eierstab. Die Eckpilaster tragen einen schlichten Balken; darunter, zwischen die Kapitelle, ist das jonische Epistyl gesetzt. Im Feld der Frontseite stehen keine menschlichen Figuren, sondern drei Tabernakel, das mittlere unter steilerem Giebel (Rosetten sind in die Zwickelräume gesetzt), die äußeren unter Muschelbogen; die sechs Säulen sind spiralkanneliert. Die Konchen mit Spiralsäulen entlehnte der Bildhauer dem ersten Sarkophagtyp; aber das Blattwerk der Kapitelle ist an den Säulen wie an den Pilastern nicht mehr plastisch, sondern flach ausgeschnitten. Im Mittelnaisk steht auf dem Berg der vier Ströme das Lamm Gottes, dahinter ein hohes Kreuz mit zwei pickenden Tauben auf den Querarmen; in jedem Nebennaisk noch ein hohes Kreuz [Abb. 50]. An jeder Schmalseite ein großes Wasserbecken, an der linken Seite zwei nippende Tauben auf dem Rand. Das Flechtband des Deckels läuft auch an den Schmalseiten herum; im linken Bogenfeld ist es in einem Cancellum statt des Netzwerks wiederholt, in etwas größerem Maßstab, die Augen mit kleinen Vierblättern gefüllt, in zweimal zwei liegenden Strängen; auf dem mittleren Pfosten der Schranke sitzt ein kleines Kreuzmonogramm, mit *A* und *Ω*, in einem Doppelkreis, dem Rudiment des

[1]) Isaak: G 311. Götz Abb. 84 die Schmalseiten. Goldm. 12. 45 Taf. 7, 9. 8, 9. Ricci n. 50—52.

ursprünglichen Kranzes, wie die Bandenden beweisen. Im rechten Bogenfeld ein Palmbaum zwischen zwei Schafen.[1])

Von ähnlich hoher, gedrungener Gestalt, in den Einzelformen schlanker, im ganzen jünger ist ein Tabernakelsarkophag in S. Apollinare in Classe. Das versenkte Feld des Deckels ist leer, die Querrahmen sind glatt, die Längsrahmen tragen das Gurtgeflecht. In den Bogenfeldern: links das Monogramm in Kranz zwischen zwei Tauben, rechts eine Vase, aus der zwei symmetrische Reben mit spiralig eingerollten Ästchen wachsen, zwischen zwei Pfauen. Die Riefeln der Pilaster haben unten Stäbe eingelegt. Das jonische Epistyl, das wir am Honoriussarg zwischen die Kapitelle gesetzt sahen, ist nun folgerichtig ausgeschieden, dafür wurden die jetzt vier, daher schmäleren Tabernakel höher geführt. Alle vier haben die Muschel im Bogen; die zwei äußeren besitzen Spiralsäulen mit plastischen Kapitellen (wie auch die der Eckpilaster plastisch sind), die zwei inneren dagegen geriefte Pilaster mit flachgeschnittenen Akanthuskapitellen. In jenen steht je ein Palmbaum, in diesen je ein schlankes Kreuzmonogramm. In den drei Zwickelräumen stehen auf Fußleisten Tauben, die aber fast wie Raben aussehen [Abb. 51]. An den Schmalseiten begegnet ein neues, der Barockarchitektur des dritten Jahrhunderts entlehntes Motiv: Konsolen an den Eckpfeilern, seitlich ihnen angearbeitet, sie tragen einen Flachbogen; darunter steht an der rechten Schmalseite auf dem Vierstromberg das Lamm Gottes mit monogrammiertem Nimbus, an der linken Schmalseite eine Vase, in die aus einer darüber angebrachten Muschel Wasser strömt; beiderseits auf dünnen Pfeilern stehende Vögel strecken durstig die Schnäbel nach dem Wasser aus.[2])

Die hoch und gedrungen gebauten Sarkophage blieben doch Ausnahmen; auf die Dauer behauptete sich die niedriglange Form. Und es siegte der Pfeiler über die Säule, wohl weil er flach ist. Ein andrer Sarkophag in Apollinare in Classe G 346, 2—4 veranschaulicht die neue Phase. Der Architrav trägt wieder einmal den hängenden Blattkranz, der nun auch als Längssaum des Deckels auftritt, scheinbar steigend, die Spitze nach oben; aber er ist als Rahmen des in Aufsicht zu betrachtenden Feldes zu nehmen, wie die Bogenfelder bestätigen, die er rings umläuft. Im Deckelfeld stehen auf jeder Seite drei große achtarmige Monogramme, in den Bogenfeldern je ein Kreuz in der Symmetrieachse zweier Ranken, auf denen zwei Tauben sitzen, oben zwei Rosetten. Der Archäologe erinnert sich der reichentwickelten klassischen Anthemien, in Skulptur und in Malerei, dies z. B. an unteritalischen Vasen, aus deren Herzstücken Köpfe und ganze Figuren sich erheben. Am Kasten der streng frontal thronende Christus mit dem aufgeschlagenen Buch zwischen den herbeieilenden Apostelfürsten; diesmal reicht er dem Paulus eine Schriftrolle, Petrus hat den Schlüssel; dazu zwei anbetende und zwei ihre Lebenskränze darbringende Apostel. Was am Sarg des Petrus Peccans auf Haupt- und Nebenseiten verteilt war, finden wir hier an der Front zusammengerückt, um den obendrein längeren Raum besser zu füllen. Die übrigen Apostel stehen an den Schmalseiten zu dreien, frontal, nur die Gesichter sind verschieden gestellt. An der Rückseite sehen wir das Kreuz auf dem Nimbus zwischen zwei Pfauen mit detaillierten Schwanzfedern, hinter ihnen entsenden zwei Weinstöcke

---

[1]) G 356: Götz Abb. 88. Goldm. 13. 57 weist den Sarg dem siebenten Jahrhundert zu, wegen des P, Wulff dagegen der Zeit gleich nach Vollendung des Mausoleums. Ricci n. 62. 63.

[2]) Ricci n. 246.

in großen Kreislinien sich bewegende Reben; die Blätter sind ausgezackt, die Helikes pfropfenzieherförmig.[1])

Hier erst möchte ich den Sarkophag der Pignati folgen lassen [Abb. 52 die Rückseite]. Der Deckel trägt an den Seiten ein großes Kreuz mit Schwalbenschwanzköpfen; der antike Schmuck der Eckakroterien (die hier ausnahmsweise an gewölbtem Deckel auftreten) ist nur an der Rückseite erhalten, es sind unverstandene Halbpalmetten mit eingerollten Blattspitzen. Der Kasten hat wieder einmal einen profilierten Sockel; die Eckpilaster, mit plastischen Kapitellen, tragen wieder das jonische Epistyl. An der Vorderseite thront Christus, unter dessen Füßen sich Löwe und Schlange krümmen (Psalm 91, 13), zwischen zwei wie er frontal gestellten Aposteln und den zwei Palmbäumen. An der einen Schmalseite die Verkündigung: zu der sitzend spinnenden matronalen Maria kommt der Engel, jetzt geflügelt; an der andern Schmalseite die Begegnung der Elisabeth und der Maria, im Hintergrund zwei Pinien, wie sie in den Attisreliefs vorkommen. Die Rückseite zeigt ein Wassergefäß, aus dem zwei Hirsche trinken. — Ein Sarkophag im Museum, mit profiliertem Sockel und Sims aber ungeriefelten Eckpilastern, bringt das Monogramm in Kranz zwischen zwei Schafen und zwei Palmbäumen. — Apollinare in Classe. Ecksäulen, mit glatten Schäften; die Girlande, die einst den Sockel zierte, jetzt am Epistyl; dazu wieder der gewölbte Deckel mit Kreuzmonogramm, an Ketten hängen *A* und *Ω* zwischen zwei Pfauen. Am Kasten dasselbe Monogramm zwischen zwei Schafen, hinter denen Palmbäume stehen. An der einen Schmalseite ein umblickendes Schaf, hinter dem ein mit Gemmen verziertes Kreuzmonogramm steht, eine Taube fliegt herzu, einen kleinen Kranz im Schnabel; im Bogenfeld, über der zu einem Löwenkopf ausgearbeiteten Bosse, eine Vase, aus der zwei Weinreben steigen. An der andern Schmalseite das Kreuzmonogramm zwischen zwei Pfauen auf dem Vierstromberg, zwischen den Strömen schießt eine Blume auf; oben das gemmierte Kreuzmonogramm zwischen zwei Tauben. Die Schafe sind modelliert, aber die Wollzotteln als Schuppen gezeichnet.[2])

Ein Spätling der Sarkophaggattung mit spiralkannelierten Ecksäulen, der Sarg des Exuperantius, hat seinen Deckel eingebüßt. Die Vorderseite bringt den nimbierten Christus mit Rolle, zwischen Paulus mit Buch und Petrus mit Kreuz, alle drei streng frontal, die Gebärden wie von Automaten, der Christus redend, die Apostel anbetend; Paulus ist kahl und bärtig, Christus und Petrus bartlos, das Haar in die Stirn. Beiderseits ein Palmbaum, dessen Stamm sich jetzt nach oben verjüngt, statt nach unten. An der linken Schmalseite das Anthemion mit zentralem Kreuz, an der rechten das Monogramm mit eingezeichnetem *A* und *Ω* im Nimbus und im Kranz. In technischer Beziehung ist zu bemerken, daß zur Herstellung der Monogramme die Bildhauer von jetzt an sich begnügen, sie in einen Kreis einzuzeichnen und den Grund innerhalb des Kreises auszuheben.[3])

Noch ein Spätling, und zwar des Arkadensarkophags, ist der Sarg des Barbatianus. Am Deckel auf jeder Seite das Monogramm im Nimbus und im Kranz, zwischen zwei großen Kreuzen; an der Vorderseite ist alles reicher, in den Winkeln des Monogramms

---

[1]) G 346, 2—4. Götz Abb. 77. 78. Goldm. 4. 30 Taf. 5, 4a die Rückseite. Ricci n. 250. 251. 644.

[2]) dei Pignatta: G 344. Götz, Abb. 90 die Rückseite. Goldm. 10. 44 Taf. 4, 8. Ricci n. 339—341. Museum n. 514. Goldm. 11. Ricci n. 348. — Apollinare: G 389, 2—4.

[3]) Exuperantius: G 336, 1—3. Götz Abb. 80. Goldm. 37 Taf. 2, 6.

wechselt das *A* und *Ω* mit Rosetten, der Kranz ist von Blumen gewunden (hinten nur von Blättern), die Kreuze sind reich mit Edelsteinen besetzt. Diesmal umzieht eine Wellenranke den Deckel; dieselbe schließt auch die Architektur des Kastens ab (an der Front und an der linken Schmalseite ist ein kleines Kreuz zentral hineingesetzt). Die viel dünneren Säulen haben glatte Schäfte, die Ecksäulen sind in Säulenbündel aufgelöst, die erst im Oberteil des Kapitells sich wieder vereinigen. Die Muscheln über den Nischen schweben in der Luft, die Bögen fehlen. In den Zwickeln zwei Vasen, zwei Ranken, zwei Tauben, alles wie mittelalterliche Metallarbeit anmutend. In den Nischen die drei frontalen Gestalten des Exuperantiussarges fast unverändert wiederholt, in den Endnischen je eine große Blumenvase [Abb. 53]. In den vier Nischen der Schmalseite jedesmal das bekannte Symbol des Monogramms (hier *IX* im Nimbus) auf dem Kreuz, nun aber zwischen zwei Kandelabern mit brennender Kerze. In den Bogenfeldern, hier eine Vase zwischen Ranken, dort das nimbierte Monogramm in Kranz zwischen zwei Pfauen. Die Bosse darunter ist zu einem Dickhäuter ausgebildet; einige sehen darin ein Nilpferd als Bild des Teufels, andere ein Nashorn als Bild des Christus. An der Rückseite das Monogramm *IX* in Nimbus zwischen zwei großen Schafen.[1])

Der Sarg des Theodorus erweist sich im tektonischen Schema als Nachbild des Sarkophags Apollinare in Classe G 346. An beiden Seiten des Deckels hat der Bildhauer das Monogramm mit eingezeichneten *A* und *Ω* angebracht, zwischen zwei Kreuzmonogrammen mit anhängenden *A* und *Ω*, alle drei Monogramme in dicken Kränzen (aber ohne Ei!). Diese Monogramme hat er in der gelegentlich des Exuperantiussargs beschriebenen Technik hergestellt. Dagegen am Kasten hat er ein Monogramm mit *A* und *Ω* in flachem Relief auf die ebenfalls erhabene Nimbusscheibe gelegt; im übrigen wiederholt er hier die Komposition von G 346, nur sind ein paar Kleintiere nebst zwei Rosetten hinzugefügt [Abb. 54]. Die Rückseite ist ähnlich verziert, mit noch mehr Abwechslung in den Tieren. An den Schmalseiten je eine Vase, in die ein Kreuz eintaucht, von oben schwebt eine Taube darauf herab, also die aus der Jordantaufe, eingerahmt von zwei Blumenranken, in deren jeder eine Taube sitzt. In den Bogenfeldern das Anthemion mit zentralem Kreuz und zwei Tauben, auch dies nach G 346 kopiert; nur ist hinzugekommen, daß auf den Bossen Löwenköpfe sitzen.[2])

Man kann nicht sagen, die Bildhauer hätten nach der Schablone gearbeitet; im Gegenteil, aus ihrem kleinen Kapital wußten sie immer neue Spielformen herauszuschlagen. Der Giebelsarkophag kommt noch einmal wieder in Mode, mit Steilgiebel, und zwar in Verbindung mit einem viel älteren Motiv, dem Urmotiv, der Holzkiste. Der Sarg des Bartholomäus verbindet den satteldachförmigen ziegelgedeckten Deckel mit Formen der Tischlerarbeit am Kasten, Rahmen und Füllung. In die Akroterien sind weibliche Porträts gesetzt; am Kasten ist eine die ganze Höhe der Front einnehmende Tabula ansata angedeutet, die von zwei Eroten in langen Kleidchen und Mantel gehalten wird. An einer Schmalseite steht das Kreuzmonogramm mit anhängendem *A* und *Ω* (der Stern belebt den linken oberen Winkel) auf dem Berg

---

[1]) Barbatianus: G 336, 4. 337, 1—3. Götz, Abb. 79. Riegl, Spätröm. Kunstind. 103 nennt die Art des Reliefs schon mittelalterlich, setzt das Stück aber doch noch ins vierte Jahrhundert. Goldm. 9. 38 Taf. 7, 7. Ricci n. 192. 193.

[2]) Theodorus: C 391, 3. Goldm. 5. 55 Taf. 6, 10. Ricci n. 252. 253. 638.

zwischen zwei aufblickenden Schafen, hinter denen Bäumchen stehen — alles in flacher Arbeit wie ausgeschnitten. — Eine Sarkophagfront in S. Giovanni Battista zeigt die Weisen aus dem Morgenland, wie sie dem Christkind ihre Gaben bringen; die Mutter, im Korbstuhl sitzend, hält er vor sich hin. — Einer der Sarkophage im Mausoleum der Galla Placidia zeigt an der Vorderseite das Lamm Gottes mit monogrammiertem Nimbus auf dem Vierstromberg zwischen zwei Schafen und zwei zierlich gearbeiteten Palmbäumen [Abb. 55]; an der einen Schmalseite eine Vase mit Wassersprudel, daran zwei Tauben nippen, zwischen zwei ähnlichen Palmbäumen. In die Akroterien der Front sind Monogramme gesetzt, in die Steilgiebel eine Vase mit Sprudel und ein Monogramm mit *A* und *Ω*.[1])

Aber unter den als Giebeldach gebildeten Deckel schiebt sich von neuem der Kasten mit Eckpilastern. Ein Stück im Museum bringt das Monogramm mit anhängendem *A* und *Ω* in Kranz, zwischen zwei Schafen, über denen je eine große Rosette steht. An den Schmalseiten wieder der Bogen auf zwei Konsolen, darunter dasselbe Monogramm auf den Nimbus gelegt; eben dies Symbol wird im Steilgiebel klein wiederholt, im Kranz, zwischen zwei Tauben. — Noch ein hoher kurzer Sarkophag, im Museum. Ziegelgedecktes Satteldach; in den Akroterien nach einer Blume in Aufsicht umblickende Pfauen. Am Kasten Tabula ansata zwischen zwei schlanken Kreuzen. An den Schmalseiten der Bogen auf Konsolen, darunter das Kreuz, mit anhängendem *A* und *Ω*, auf dem nun in einen Stufenbau umgearbeiteten Berg, an dem zwei Ströme schematisch noch eben angedeutet sind. Im Steilgiebel Kreuz zwischen zwei Schafen.[2])

Künstlerische Erschöpfung offenbart sich an dem Sarkophag von S. Apollinare in Classe G 390, 2—4, offenbart sich um so handgreiflicher, als der Bildhauer noch einen Versuch wagt, den glänzenden Arkadensarkophag zu erneuern und zwar mit gewölbtem und geschupptem Deckel. An der Front hat er die mittlere der herkömmlichen fünf Konchen auf zweieinhalbfache Breite erweitert, unter zwei Muschelbögen und einem breiteren Wandstück dazwischen; die inneren Bogenanfänger ruhen auf einer halben Kapitelldeckplatte, das Wandstück auf einem Stückchen Eierstab. In das Wandstück wurde das Monogramm in Kranz gesetzt. Die Zwickel sind mit Blumen ausgefüllt, die in ihrer ganzen Anlage atavistisch an die altägyptischen und kretisch-mykenischen Zwickelblumen der damals beliebten Spiralnetze erinnern; sie wiederholen sich an der linken Schmalseite, während die rechte Palmwedel vorzieht. Merkwürdig sind die korinthischen Kapitelle, angelegt in der längst üblichen plastischen Form mit ungezackten Rändern, Schilfblättern und dergleichen ähnlich; aber man hat ihnen flache ausgezackte Blätter aufgelegt. Den Unterrand des Deckels säumt das kindlich ausgeführte Schema des Eierstabs; „Pfeilspitzen“ sind nur an der rechten Schmalseite zustande gekommen, die Spitzen weisen wieder nach dem Bogenfeld. Die zwei Bögen selbst tragen Girlanden in flachem Relief. Zur Füllung dient im breiteren Mittelfeld die Vase mit Wassersprudel, an dem zwei Pfauen nippen, auf gegliederten Bathren stehend; in den nächsten Nischen hohe Kreuze, in den letzten Palmbäume, an den Schmalseiten wieder Kreuze. Im rechten Bogenfeld eine Muschel, im linken das

[1]) Bartholomäus: G 387, 8 die Schmalseite. Götz, Abb. 87 die Frontseite. Goldm. 3. Ricci n. 325, 26. — S. Giovanni Battista: Götz, Abb. 85, aber die Heiligen drei Könige sind sie noch immer nicht, sondern immer noch die persischen Magier. — Galla Placidia: G 355. Götz, Abb. 89. Goldm. 13. 57 Taf. 8, 11. Ricci n. 64. 65.

[2]) Mit Schafen: Ricci n. 344. — Mit Tabula: Ricci n. 342.

Monogramm in Kranz zwischen zwei Tauben. — Dann aber ein noch schlimmerer Abfall; die Figuren, unbeholfen gezeichnet, werden nur ganz flach ausgeschnitten. G 391, 2 gibt den Eckpilastersarg ganz schematisch wieder. Am Kasten sieht man das radartige achtarmige Monogramm zwischen zwei Schafen, deren jedes ein Kreuz trägt, wie wir den Petrus es tragen sahen; die Symbolgruppe würde demnach auf den Christus zwischen Paulus (der zur Wahrung der Symmetrie auch das Kreuz bekommen hätte) und Petrus zu deuten sein. Am Deckel eine Vase zwischen zwei Pfauen. — Kurz verzeichnen wir die Reihe der Särge G 392 mit den Inschriften der Erzbischöfe Felix, Johann VIII, Gratiosus, gestorben gegen 705, 784, 788; die Inschriften bewegen sich alle in derselben Formel: † *Hic tumulus clausum servat corpus domini Felicis sanctissimi ac ter beatissimi archiepiscopi.* Alle drei Sarkophage führen am Deckelsaum das Flechtband, Felix noch leidlich, die beiden andern etwa in der Barbarisierung der älteritalischen Ornamentik. Felix legt über die ganze Länge des Deckels ein riesiges Kreuz, in die Winkel je ein Kreuzmonogramm mit anhängendem *A* und *Ω* in Kranz; die Kastenfront rahmt links eine Säule mit glattem Schaft, rechts ein geriefelter Pfeiler; im Feld drei Tabernakel; im mittleren unter Giebel dasselbe Kreuzmonogramm, in den seitlichen, unter Bögen, hängen Kronleuchter; in den mittleren Intervallen je ein Kreuz über einem fast pferdartigen Schaf, in den äußeren je ein Kandelaber mit brennender Kerze. — Die beiden anderen Sarkophage kehren zum Tischlerwerkmotiv zurück, Johannes gibt das innere Rahmenprofil noch gut, Gratiosus markiert es bloß. In der Füllung stehen drei versenkte Kreuze; in den Zwischenräumen liest man die Inschrift. Gratiosus legt wieder das große Kreuz langhin auf den Deckel und füllt die Räume mit ein paar kleineren Kreuzen; alle diese Kreuze haben Schwalbenschwanzköpfe, die Spitzen der Schwalbenschwänze sind aber eingerollt [Abb. 56].[1])

Zu guter Letzt wird das Feld zwischen den Eckpfeilern eines Sarkophags mit gewölbtem Deckel auch noch mit dem Tischlerrahmen umschlossen. Die Eckpilaster selbst erhalten in hellenistischer Art eine verzierte Füllung, die steigende Ranke ist natürlich spätestantik gezeichnet und gemeißelt, das Kapitell erinnert an spätmykenische und altkyprische Abschleifungen. Im Feld Kreuz in gemmiertem Kranz zwischen zwei Schafen und zwei kaum erkennbaren Palmbäumen. Am Deckel drei sechsarmige Monogramme (*IX*) in Kranz. Goetz, Abb. 91. — Von einem andern Sarkophag liegen mir nur die Photographien der Schmalseiten vor. Das Arkadenmotiv in neuer Stilisierung, die Bögen hufeisenförmig, Säulenschäfte und Bögen gefüllt mit je einer Reihe dicker Punkte; eine Sförmige Ranke füllt die Nische, in jedem Rund bilden vier vom Stengel sich ablösende Blätter die Form einer Turbinenschraube. Alles in flacher und roher Ausführung. Ricci n. 258. — Endlich das Flechtband in seiner Vorherrschaft, und zwar in der barbarisierten Ausführung wie wir es an den Särgen der Erzbischöfe Johannes und Gratiosus sahen. Die oblonge Inschrift des Gregorius und der Maria, im erzbischöflichen Palast, umrahmen vier voneinander unabhängige Flechtbänder, an jeder Seite eines; jederseits eins von den letzterwähnten Kreuzen. Ricci 228. — Ein

---

[1]) G 390, 2—4. Götz, Abb. 86. Goldm. 6. Ricci n. 254. 255. 639. — Zwickelblumen: v. Sybel, Kritik des ägyptischen Ornaments 1883, 9 Taf. 1; Weltgesch.[2] 58 Abb. des Plafonds von Orchomenos und Taf. 1 Plafond in Theben. — G 391, 2: Goldm. 6. — G 392, 1 Felix: Götz, Abb. 92. Goldm. 7. Ricci n. 259. — G 392, 2 Johannes: Goldm. 6. — G 392, 3 Gratiosus: Goldm. 5. Ricci 249.

ganzer Sarg umgibt die Vorderfläche (daran eine sekundäre Inschrift von 1570) mit doppelsträhnigem Flechtband, an der linken Schmalseite ist es sogar dreisträhnig, im Feld steht ein Kreuz. Ricci n. 346.

Ich habe versucht, eine Anzahl der in Photographien vorliegenden, also kontrollierbaren ravennatischen Sarkophage chronologisch zu ordnen, freilich nur mittels der Stilkritik in relativer Chronologie. Auch dies bleibe offene Frage, wieweit die hier aufgestellte Reihe über das sechste Jahrhundert herabreiche in das Mittelalter.

Gallien.

Unter Gallien ist die Gallia transalpina der Kaiserzeit verstanden; von den Provinzen kommen, nach ihrer Einteilung zu Ende des vierten Jahrhunderts, folgende in Betracht: Narbonensis secunda und prima, Viennensis; Novempopulana, Aquitanica prima und secunda; Lugdunensis prima und quarta, Maxima Sequanorum; Belgica prima und secunda.[1])

Edmond Le Blant hat die altchristlichen Sarkophage dieses Gebietes veröffentlicht, zuerst die von Arles, dann die des übrigen Galliens. Die erste Publikation gibt die Sarkophage nach Zeichnungen wieder, die zweite photomechanisch.[2])

Ähnlich wie bei den ravennatischen Sarkophagen ist auch bei den gallischen ein Stück vorwegzunehmen, das beste und um ein Jahrhundert ältere als alle übrigen. Der berühmte Sarkophag von La Gayolle, mit sekundärer, also hier nicht zu berücksichtigender Grabschrift, gehört zur Klasse der griechischen mit profiliertem Sockel und Sims; der Sockel trägt eine Wellenranke. Verziert ist nur die Vorderseite, beschädigt manches, besonders an den Köpfen, herausgebrochen ein Stück in der Mitte. Vier Hintergrundbäume (auf jedem ein Vogel) trennen fünf Räume, in welche die Figuren verteilt sind. In der Mitte sitzt rechtshin auf geschweiftem Stuhl ein Mann, anscheinend im bloßen Mantel (Oberfigur ausgebrochen), vor ihm steht in Vorderansicht ein Knabe in seinen Mantel geschlagen; zwischen beiden befindet sich der Rest eines unerkennbaren Gerätes. Links folgt eine Anbetende in Orantentypus zwischen Schafen; eins kommt hinter ihr hervor, drei andere lagern auf einem Hügel unter dem letzten Baum; an den Hügel ist ein Anker gelehnt. Zuletzt ein bärtiger Angler in Exomis, der einen Fisch aus dem Wasser zieht, in der Linken trägt er den Fischkorb; im Feld oben Büste des Sonnengottes in Chlamys und mit Strahlen. Rechts ein bärtiger Guter Hirt in Exomis, neben ihm ein Schaf; er wendet sich einem Bärtigen zu, der in bloßem Mantel auf Fels linkshin sitzt, mit einer Art Zepter im aufgelehnten linken Arm, die Rechte grüßend oder anbetend dem Hirten zugestreckt. In dem zentral Sitzenden darf ohne weiteres der Verstorbene erkannt werden, mit seinem Knaben,

---

[1]) Provinzen: Marquardt, Römische Staatsverwaltung [2]I 1881, 282.

[2]) Le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, dessins de M. Pierre Fritel (in der Collection de documents inédits sur l'histoire de France publié par les soins du ministre de l'instruction publique, troisième série, archéologie) Paris 1878. Derselbe, Les sarcophages chrétiens de la Gaule (in derselben Sammlung) 1886. Ich zitiere die beiden Werke mit den Schlagworten Arles und Gaule, die Sarkophage außerhalb von Arles aber nach Provinz, Nummer und Tafel, zutreffenden Falles unter Beifügung von Garruccis Tafelnummer. — Prost, Rev. arch. 1887, I 329. II 51. 195.

in der Anbetenden eine Angehörige; auch der rechts Sitzende, vielleicht künstlerisch geschaffen unter Anlehnung an heidnische Götter- oder Königsdarstellungen, ist doch ein Angehöriger, wegen der offenkundigen Beziehung zwischen ihm und dem Guten Hirten. Geist und Komposition des Reliefs hat bei mehreren Eigenheiten doch viel Verwandtschaft mit unseren ältesten stadtrömischen Sarkophagen, wie denen von der Via Salaria und Maria Antiqua. Le Blant setzt den unseren an das Ende des zweiten Jahrhunderts. Die Frisur des Frauenkopfs scheint auf das frühere dritte zu weisen; leider ist er zu verwittert, um mit Sicherheit erkennen zu lassen, ob die Ohren bedeckt sind oder frei [Abb. 3].[1])

An der Mittelmeerküste und das Rhonetal hinauf gab es schon um die Mitte des zweiten Jahrhunderts kleine, vorwiegend griechische christliche Gemeinden, zuerst in den größeren Städten. Die Christianisierung der römischen Bevölkerung muß sich wesentlich im dritten Jahrhundert vollzogen haben, um 450 war sie vollendete Tatsache. Die Mission bei den Kelten ging langsamer voran, noch im dritten Jahrhundert hatte sie nur bescheidene Erfolge aufzuweisen, so in den westlichen Gebieten, so in den Belgicae; zum Ziele gelangte sie erst erheblich später als die Christianisierung der römischen Bevölkerung des Landes. — Die christlichen Inschriften beginnen in Gallien erst mit dem vierten Jahrhundert.[2])

Der Sarkophag von La Gayolle, vielleicht importiert, vielleicht in Südostgallien selbst entstanden, bedeutet für die dortige christliche Antike die eine Schwalbe, die noch keinen Sommer macht. Erst nach langer Pause, im vierten Jahrhundert, gleichzeitig mit den christlichen Inschriften, erscheint die Masse der christlichen gallischen Sarkophage. Sie werden in der Hauptsache auch diesem Jahrhundert angehören; welche Arten und wieviele Stücke dem fünften, ist vorläufig schwer zu sagen. Daher werden wir diese in sich geschlossene Masse ähnlich behandeln, wie die nahverwandte der stadtrömischen und italischen desselben vierten Jahrhunderts, nach ihren tektonischen Typen geordnet; innerhalb jedes Typus aber werden wir versuchen, in relativer Chronologie Früheres und Späteres zu unterscheiden. Es ist wichtig zu bemerken, daß die Masse dieser Steinsärge so gleichartig erscheint, daß die Exemplare sämtlich aus einem und demselben räumlich beschränkten Bezirk stammen müssen, nämlich aus dem Süden, der Provence. Von dort wurden sie der Nachfrage entsprechend exportiert, das Rhonetal hinauf und peripherisch ins Weite, doch nicht allzu weit. Lokale Entstehung läßt sich eigentlich nur für den Trierer Sarg mit der Arche Noahs wahrscheinlich machen. In alle dem hat Le Blant wohl richtig gesehen. — Die enge Verwandtschaft der gallischen Sarkophage mit den italischen erlaubt uns, ausgesprochen oder stillschweigend, auf das über die italischen Gesagte Bezug zu nehmen; vor allem auf den grundlegend bedeutsamen Satz, den für die gallischen schon Le Blant und Prost aussprachen, daß die christlichen Sarkophage sich als Fortsetzung der heidnischen geben. Wichtigere Eigenheiten der gallischen, besonders in der Typik der Figuren, werden wir hervorheben.

Die Deckel besitzen jene gelegentlich der italischen Sarkophage besprochene Form einer Deckplatte mit auf deren Vorderkante aufsitzendem Fries.

Geriefelte Sarkophage. Clipeus mit männlicher Büste; im linken Endfeld

---

[1]) La Gayolle: Narb. II n. 215 Taf. 59 = Arles Taf. 34 G 370, 2.

[2]) A. Harnack, Mission und Ausbreitung des Christentums [2]II 1906 222. — Inschriften: Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule.

unbärtiger Guter Hirt in Exomis, im rechten Hirt in Exomis mit Pedum, beide lebhaft schreitend. Lugd. I n. 5 Taf. 1, 2—4. — Clipeus mit weiblicher Büste, darunter Tabula ansata (in dieser Anordnung nicht in Rom); links Anbetende, rechts Guter Hirt, beide auf Basis. Arles n. 21 Taf. 16. — Clipeus mit männlicher Büste in kontabulierter Toga, darunter Jonas ruhend; links Quellwunder, rechts Gesetzesempfang. Vienn. n. 53 Taf. 14, 2 G 357, 2. — Es folgen Sarkophage mit ganzen Gestalten im Mittelfeld. Anbetende; links und rechts vor Parapetasma ein Seliger mit der Rechten nach der Mitte grüßend. Arles n. 30 Taf. 12, 4. — Jugendlich langlockiger Christus nimbiert mit offenem Buch; links und rechts ein Seliger mit Rolle; diese Endfiguren sind stets der Mittelfigur zugewandt. Am Deckel Tabula von zwei Eroten gehalten, links Melkszene, rechts Hirt mit Herde; ein Eckkopf, das Haar in die Stirn und bartlos, wie die Eckköpfe an den gallischen Sarkophagen immer. Arles n. 25 Taf. 19. — Jugendlicher Christus bewillkommnet bartlosen Anbetenden; links Petrus, rechts Paulus, beide mit der Rechten adorierend. Narb. II n. 211 Taf. 53, 1 G 368, 3. — Jugendlicher Christus steht rechtshin vor einem Tor ein hohes Kreuz haltend, den linken Fuß auf einem Stein; die Verstorbene in kleiner Proportion kniet vor ihm; links und rechts ein Seliger mit der Rechten adorierend. Vienn. n. 40 Taf. 8, 3 G 331, 1. Die Gruppierung des Mittelbildes, Christus und ein Verstorbener, kommt in Rom nicht ebenso vor, wie an den zwei letztgenannten Sarkophagen. — Jugendlicher Christus mit Rolle zwischen zwei Bäumen; an den Enden je ein geriefelter Pilaster. Arles n. 14 Taf. 11, 1. — Bärtiger Christus thront zwischen Paulus, dem er die Rolle reicht, und Petrus; keine Endfelder. Vienn. n. 67 alte Zeichnung nach dem verlorenen Original. — Sodann Fünffeldersärge mit geteilten Feldern. Oben Anbetung eines Hirten vor der Krippe, mit Maria, Ochs und Esel, unten die Magier wie sie den Stern sehen; links Gesetzesempfang, rechts Opferverhinderung, beides auf Basis. Arles n. 28 Taf. 21. — Oben Anbetung des Hirten vor der Krippe mit Ochs und Esel, unten die Magier den Stern erblickend; links oben Elias bei seiner Himmelfahrt den Mantel hinter sich werfend, unten Elisa den Mantel auffangend, sodann mit ihm den Jordan schlagend (rechtes Endfeld fehlt). Die Teilung der Mantelübergabe in zwei Szenen und die Jordanszene sind gallische Eigenheiten. Arles n. 24 Taf. 18, 1. — Oben Judaskuß, unten wahrscheinlich die Schlüsselübergabe (nur ein Kopf erhalten); links oben die Samariterin mit Jesus am Ziehbrunnen, unten die Kananäerin und Jesus mit Zacchäus redend (rechtes Endfeld fehlt). Arles n. 23 Taf. 18, 2. — Die linke Hälfte mit der Zentralfigur (Christus?) fehlt; im rechten Endfeld ein Seliger mit der Rechten anbetend, statt der Riefeln ein zweigeschossiges Bild, ländliche Szenen, in Rahmen mit Wellenranke; ein geriefelter Pilaster zwischen dem Rahmen und dem Endfeld. Narb. I n. 177 Taf. 44, 2. — Noch ein ganz spätes Stück. Schöpfung, vielmehr Segnung Adams, der auf kleinem Bema steht; im linken Endfeld (am Rand Spiralsäule) Heilung des Blinden? im rechten Heilung des Gichtbrüchigen? statt der Riefelfelder ländliche Szenen in zwei Geschossen. An der einen Schmalseite Daniel zwischen den Löwen, in einem Mäntelchen, das aussieht wie Nachklang der Exomis; in der andern ländliche Szenen in zwei Geschossen. Aquit. II n. 95 Taf. 23.

Säulensarkophage. Das früheste Exemplar vielleicht noch aus dem dritten Jahrhundert ist Arles n. 31 Taf. 23. 24 G 361, 2. Die Vorderseite sieht ganz aus wie heidnisch: in den zwei Mittelnischen je eine Matrone mit ihrem Sohn, der links als Offizier und rasiert, rechts in bürgerlicher Tracht und bärtig erscheint (weil die

Matrone den Ehrenplatz einnimmt, kann nicht ein Ehepaar gemeint sein). Es sind in beiden Nischen dieselben Personen; wegen der stärkeren Verhüllung der Matrone könnte man in der zweiten Gruppe den früheren Tod der Mutter und die Wiedervereinigung beider im Jenseits angedeutet finden. In den zwei äußeren Nischen steht je ein Dioskur mit seinem Pferd; der links ist bartlos, der rechts bärtig, entsprechend ihren Nachbarn in den Mittelnischen; sie sind demnach mit Le Blant nach heidnischem Brauch als idealisierende Darstellungen des Verstorbenen aufzufassen. In den Zwickeln ein leiser Anklang christlicher Vorstellungen: dreimal ein Anbetender mit Rolle in der Linken, zweimal eine Taube, die an einem Fruchtkorb pickt [Abb. 17]. Die Schmalseiten geben volle Gewißheit über den christlichen Stand des Verstorbenen: links Segnung der in Schüsseln dargereichten Speisen, rechts der sitzend Lesende, vor dem ein Soldat steht.

Alle übrigen Exemplare gehören sicher dem vierten Jahrhundert an, einige dem fünften. Ein zweigeschossiger ist vorhanden, Arles n. 32 Taf. 25. 26. Er hat abwechselnd Giebel und Bögen, im Untergeschoß steht in der Mitte ein Bogen, im Obergeschoß ein Giebel. In den Eckzwickeln an Fruchtkörben pickende Vögel, in den mittleren Kränze. Das Untergeschoß zeigt in der Mitte eine Anbetende; links einen Seligen oder Apostel mit Begleiter, Jesus redend, das Quellwunder; rechts die Kananäerin, noch einmal Jesus redend, den Weinzauber; das Obergeschoß in der Mitte Jesus redend, zu seinen Füßen steht der Hahn, es folgt je ein Apostel, Le Blant erklärt den rechts für Petrus; ferner links ein Apostel mit Begleiter, zuletzt die Segnung der Brote, die Fischschüssel steht des engen Raumes wegen auf einem Pfeilerchen; rechts noch die Blindenheilung und Daniel den Drachen tötend. An den Schmalseiten links oben das Opfer Kains und Abels, und Jesus, in der Linken einen Stab, mit der Rechten nach dem Wipfel eines Ölbaums zeigend (gemeint ist das Verdorren des Feigenbaums Mk. 11, 13. 14; das Motiv fehlt an den italischen Reliefs); unten die drei Jünglinge die Verehrung des Bildes weigernd. Rechts oben die Huldigung der Magier, hinter der Mutter steht ein Mann in Exomis, der Tracht nach eher ein Hirt, dem Platze nach eher Joseph, der ja auch im Arbeitskleid dargestellt werden konnte; unten der Einzug in Jerusalem. Die Falten wie die Bohrgänge eines Holzwurms. — Verwandter Art sind ein paar eingeschossige Säulensärge. Arles n. 19 Taf. 13: Jesus steht sprechend, mit offner Rolle in der Linken, bei ihm ein Begleiter, jederseits drei Apostel. In den Zwickeln Adler Kränze tragend; das Motiv ist von Zeus-Jupiter auf den Kaiser und nun auf den Christus übertragen, vgl. auch Gaule 159 an einem Altar von La Gayolle Adler Kranz tragend über dem Monogramm. Der Sarkophagdeckel ist fremd [Abb. 29]. — Lugd. I n. 6 Taf. 2, 2—3 hat Muscheln in den Bögen, das Schloß oben. Vom zentralen Christus sind nur die auf einen Schemel gesetzten Füße erhalten; er saß zwischen sechsmal zwei stehenden Aposteln, unter denen auch ein Vollhaariger ist. — Andere Sarkophage haben mehr Meißelarbeit am Faltenwerk, die ersten mögen früher sein als die eben aufgeführten. Arles n. 3 Taf. 2, 1 hat breite Nischen unter Flachbögen, ähnlich wie der Dioskurensarg, in den Zwickeln Marinemotive; erhalten sind nicht ganz anderthalb Nischen mit dreifigurigen Gruppen, vollständig die Schlüsselübergabe. — Narb. II n. 206 Taf. 52, 1 G 379, 2 Matrone anbetend zwischen zwei Seligen; links Lazarus und Opferverhinderung, rechts Blutflüssige verbunden mit Blindenheilung, Gesetzesempfang. — Vienn. n. 35 Taf. 7, 1 G 319 Hahnszene; links Gichtbrüchiger, Daniel den Drachen tötend, Jüngling zu Nain; rechts Blindenheilung, zwei Soldaten in Mütze vor dem unter einem Baum lesend Sitzenden. — Narb. I n. 128 Taf. 28, 2

Monogramm in Kranz von Adlerschnabel gehalten, auf Kreuz, unter dem zwei Soldaten; links Kreuztragen und Fußwaschen, rechts Jesus' Vorführung und Händewaschen. — Narb. II n. 212 Taf. 54 G 352, 2—4 die zwei Mittelsäulen umrankt; Monogramm auf Kreuz, darunter zwei Soldaten; links Kreuztragen und Paulus' Enthauptung, rechts Jesus' Vorführung und Händewaschen. Linke Schmalseite: zwei behelmte Soldaten vor einem in einem Tor Sitzenden und Sprechenden; rechts Judaskuß. — Narb. I n 171 Taf. 42, 3 rechtes Ende eines Sarkophags: Jesus' Vorführung und Händewaschen. — Narb. I n. 130 Taf. 30, 3 linkes Ende: Hahnszene, Blindenheilung, zwei Apostel anbetend. — Narb. I n. 188 Taf. 47, 1. 2 G 402, 7. Die drei mittleren Nischen sind großenteils abgemeißelt, in der Mitte unten scheint der Cälus dargestellt; das würde auf einen darüber thronenden jugendlichen Christus schließen lassen, in den Nachbarnischen dürften Paul und Peter gestanden haben. In den Endnischen links Kana und Hahnszene, rechts Blindenheilung und Nain. Schmalseite (nur eine ist sichtbar): Jesus, hier sitzend (so nicht in Italien) und die Samariterin am Ziehbrunnen.

Einige Spätlinge wird man geneigt sein, dem fünften Jahrhundert zuzuschreiben; eine begründete Bestimmung läßt sich noch nicht geben. Lugd. IV n. 11 Taf. 2, 4; Architektur und Zwickelverzierung in der herkömmlichen Weise, nur sind die Säulenschäfte bereits glatt und die Figuren überschlank; Monogramm in Kranz auf Kreuz, darunter zwei stehende Soldaten, zwischen sechsmal zwei Aposteln. — Danach tritt eine wesentliche Vereinfachung der Architekturformen ein. Narb. I n. 189 Taf. 43, 2 hat zwar noch einmal Spiralsäulen, aber die Schilfblattkapitelle, wie wir sie in Ravenna fanden, schlichtprofilierte Bögen und andersartige Zwickelpflanzen; in den Nischen den jugendlichen Christus zwischen sechs Aposteln. Die Falten sind nur hakenförmig eingezeichnet. — Vienn. n. 52 Taf. 12, 4 G 332, 1 ordnet die acht Nischen in ungleicher Breite an, die zwei mittelsten, ohnehin am breitesten sind zu einem breiten Raum vereinigt, wie wir ähnliches auch in Ravenna fanden; nach den Enden zu werden die Nischen immer schmäler. Die Säulen haben glatte Schäfte und sind schlecht gezeichnet, nicht einmal senkrecht; zwischen den Bögen Zwickelblumen von der ebenfalls gelegentlich der ravennatischen Sarkophage besprochenen Art. In der Doppelnische steht der bärtige Christus nimbiert und die Rechte ausstreckend auf dem Vierstromberg zwischen dem anbetenden Paulus und dem die Rolle auffangenden Petrus mit dem Kreuz; beiderseits die übrigen Apostel. Am Deckel Tabula mit eingezogenen Längskanten von zwei Eroten gehalten, darüber Monogramm zwischen zwei Delphinen, die ganze Gruppe zwischen zwei Bäumen; links das Lamm Gottes (zwischen zwei Palmbäumen) auf dem Vierstromberg, an dem zwei Hirsche saufen, ganz links noch ein Baum; rechts ein Seliger den im Monogramm dargestellten Herrn adorierend, sodann das Wunder von Kana, und die Kundschafter die große Traube an einer Stange tragend (dies Motiv nicht in Italien). — Endlich Narb. II n. 203 Taf. 51, 1 G 335, 1 hat umgekehrt gedrungene Architektur und ebensolche Gestalten: in der Mitte thront der jugendliche Christus, sodann steht links Paulus, rechts Petrus, in den Endnischen je eine adorierende Matrone.

Wir schalten zunächst einige Pfeilersärge ein. Arles n. 12 Taf. 10 bringt eine besonders reiche Architektur, sieben Konchen getrennt durch geriefelte Stirnpfeiler; das Halbrund der Nische ist sorgfältig angedeutet, ihre Wand als Quaderbau behandelt. In der Mitte steht der jugendliche Christus, die Rechte gehoben, zwischen den zwei Jüngern mit Brotkorb und Fischschüssel, zwei Aposteln, und in den End-

nischen Abraham mit Messer, Altar und Widder, Daniel mit Altar und Drache, beide adorierend [Abb. 26]. — Vienn. n. 54 Taf. 16, 2 G 368, 1 ein schwacher Nachklang solcher Architektur: schlichte Pilaster zwischen den Nischen, die im oberen Rund eine vorhängende Nase haben, ein Rudiment des Muschelschlosses. In der Mitte steht ein jugendlicher Adorant in ungegürteter Talaris und Pänula, zwischen Paulus und Petrus, die ihn mit der Rechten begrüßen; in der linken Endnische eine Familie rechtshin, der bartlose Vater trägt ein Kind auf den Händen, zu seiner Rechten geht seine Frau; rechts ein mit der Rechten Anbetender oder Bewillkommnender. — Vienn. n. 59 Taf. 11, 1 G 342, 1 eine andre Abschwächung des Motivs im Sinne der Tischlerarbeit: die Mittelnische unter flachem Bogen auf korinthischen Pfeilern ruhend, deren Schaft Rahmen und Füllung zeigt; die übrigen Nischen haben wagerechten Abschluß, die Pfeiler sind so aufgelöst, daß ihre Rahmen vom Boden aufsteigen und auch die Nische oben schließen, in der Füllung läuft eine Wellenranke hinauf. In der Mittelnische thront der jugendliche Christus nimbiert, jederseits stehen drei Apostel. — Arles n. 33 Taf. 27. Vier geriefelte Pfeiler reichen bis an den schließenden Balken, drei rundbogige Nischen zwischen sich offen lassend. In der Mitte thront der bärtige und langlockige Christus, den linken Fuß auf den Schemel gestellt, den rechten am Boden, die Rechte sprechend, in der Linken die offene Rolle; links adoriert Paulus tief sich bückend, rechts Petrus mit dem Kreuz, das die späte Kreuzmonogrammform hat, wie das kleine Kreuzmonogramm über dem Haupte des Christus.

Auch Gebälkstücke treten zwischen die Bögen. Arles n. 11 Taf. 9, wieder sehr reich, die Mittelsäulen umrankt, die folgenden senkrecht geriefelt mit eingelegten Stäben, die letzten spiralgeriefelt. In der Exedra mit sich zurückziehendem Gebälk steht der bärtige Christus auf dem von Schafen umstandenen Vierstromberg, die Rechte ausgebreitet, aus der Linken hängt die Rolle, deren Ende der das Kreuz tragende Petrus im Mantel auffängt, links adoriert Paulus; hinter jedem Apostel ein adorierender Begleiter, hinter dem Christus vier Palmbäume, ein fünfter mit dem Phönix hinter Paulus; in der linken Endnische das Fußwaschen, in der rechten das Händewaschen. — Aus einem späteren Exemplar stammt das Bruchstück Narb. II n. 207 Taf. 52, 2, der bärtige Christus vor der Exedra, ein Schaf zur Seite, zwischen Aposteln; alle Säulen sind in der gewöhnlichen Art spiral geriefelt. — Gebälkstück wechselnd mit Bögen, auf Pfeilern ruhend, darunter die Erweckung der Tabitha durch Petrus: Arles n. 4 Taf. 2, 2. — Der jugendliche Christus sitzt zwischen zwei Seligen, vor Exedra auf Berg, an dem Offizier und Frau kniet; in den Nischen links eine Steinigung, sowie Paulus und Christus (beide Szenen nicht in Italien); rechts Jesus' Vorführung und das Händewaschen. Vienn. n. 57 Taf. 14, 1 G 346, 1.

Als Hintergrundsarchitektur wird eine lange Halle eingeführt, mit verkröpftem Gebälk und mit Marmorziegeln gedeckt, endigend in zwei Pavillons mit Giebeln; davor sitzt der bärtige Christus mit offenem Buch, worin steht *Dominus legem dat*, zwischen den zwölf ebenfalls sitzenden Aposteln; sie halten Rollen und Bücher, in viere sind die Namen der Evangelisten geschrieben *Matthäus*, *Marcus*, *Lucanus*, *Johannes;* wie schon längst Paulus den Zwölfen zugerechnet wurde, ohne einer von ihnen gewesen zu sein, so finden wir hier die Evangelisten als Mitglieder des Zwölferkollegs. An den Enden je zwei Verstorbene, links zwei Männer, rechts ihre Frauen, jedesmal die vordere Figur sich vor dem Christus verbeugend. Von den Männern trägt anscheinend der Stehende die Pänula, der sich verbeugende die Chlamys; es handelt sich also nur um

eine Modifikation der Gruppe des Offiziers und seiner Frau, die wir so oft zu Füßen des auf dem Berg stehenden Christus sich verneigen oder knien sahen. Arles n. 6 Taf. 4 G 343, 3 [Abb. 30]. Zu diesem Kasten gehört der Deckel Vienn. n. 46 Taf. 10, 1: Tabula (mit Inschrift des Concordius sacerdos) zwischen zwölf Unbärtigen, die teils nach der Tabula hin grüßen, teils mit Schriftrollen beschäftigt sind; an jedem Ende ein Lesepult, von einem großen Löwenbein getragen. — Eine ähnliche Anordnung an Seq. n. 18 Taf. 4, 2 G 343, 2, aber ohne Dach und ohne die Pavillons, womit auch die Verstorbenen weggefallen sind; ferner fehlen die Inschriften, es bleibt also bei den zwölf Aposteln. Der dritte links wendet sich um, der dritte rechts trägt volles Haar, beides in beiden Exemplaren. — Etwas anders an Vienn. n. 56 Taf. 13 G 343, 1. Hier ist's der jugendliche Christus, der auf dem Berg sitzt; davor steht das Lamm; im Hintergrund Arkaden. An der Schmalseite Transennamuster. Giebelförmiger Deckel mit großen unbärtigen Eckköpfen. — Der stadtrömische Sarkophag Lat. n. 125 G 314, 5 findet in Gallien mehrere Parallelen. Das Bruchstück Vienn. n. 23 Taf. 5, 4 zeigt die Heilungsszene vor den Hallen mit dem wogenden Wasser darunter; das vollständigere Stück Aquit. I n. 76 Taf. 17, 1 gibt Blindenheilung, Blutflüssige, Bethesda und ein Stück der Zacchäusszene, hier aber alles unter gleichmäßig fortlaufenden Arkaden, die Bethesdaszene in sich auch zweigeschossig; vgl. Le Blant, Gaule 63. Ficker, Lateran 72.[1])

Das Motiv der Tore, abweichend von Lat. n. 125 an Aquit. I n. 76 nicht verwendet, findet sich doch auch in Gallien, insbesondere als Hintergrund des Apostelkollegs um den Christus, teils gereiht mit zentraler Exedra, teils nur an den beiden Enden. Narb. II n. 205 Taf. 51, 2 G 331, 3. Lugd. I n. 1 gereiht. Vienn. n. 36 Taf. 7, 2 nur Endtore. Narb. II n. 214 Taf. 51, 2 G 334, 3 nur ein Tor hinter Petrus, entsprechend dem Palmbaum mit Hahn (Phönix) hinter Paulus, statt der übrigen Apostel links Hahnszene und Gesetzesempfang, rechts Schlüsselübergabe und Opferverhinderung. — Es kommt auch Wechsel von Toren mit Gebälkjochen vor, z. B. an dem Bruchstück Vienn. n. 43 Taf. 8, 4, das Le Blant auf die Geschichte des Ananias bezieht.

Auch an Baumgängen fehlt es nicht. Der bestgearbeitete wird Narb. I n. 187 Taf. 45, 2 G 402, 2 sein, ein Bruchstück mit jugendlichem Christus, dem die zwei Apostelfürsten sich verneigend ihre Kränze darbringen. — Allzuschlank sind Bäume und Gestalten Arles n. 7 Taf. 9: anbetende Matrone zwischen zwei Seligen, links Brotvermehrung und Segnung der Fische, Kananäerin, Jüngling zu Nain; rechts Wasserverwandlung, Blindenheilung, Heilung des sitzenden Gichtbrüchigen [Abb. 27]. — Umgekehrt sind die Gestalten dürftig Vienn. n. 58 Taf. 11, 3 G 352, 1. — Der jugendliche Christus zwischen sechs Aposteln unter Bäumen, die sich nicht berühren, weil die Köpfe der Figuren zwischen den Wipfeln stehen; auf dem Baum links vom Christus der Hahn, wonach der folgende Apostel Petrus ist. Narb. I n. 175 Taf. 44 G 318, 5. — Drei Tore, davon zwei (genauer ein Doppeltor) mit Zinnen, sodann Ölbäume; vor den

[1]) Concordius: Wilpert, Röm. Quartalschr. 1906, 8, 5 macht darauf aufmerksam, daß laut der Inschrift der Verstorbene von Mutter und Bruder bestattet wurde; daher müßten die Ehegatten an den Enden des Sarkophags nicht für den Fall, sondern auf Vorrat gearbeitet sein. Doch könnte der Verstorbene Witwer gewesen sein. Aber wie ist's mit der Chlamys? Und ist die Inschrift sicher nicht sekundär?

Toren, die Köpfe konzentrisch zu den Torbögen, der Engel dem schlafenden Joseph im Traum erscheinend, und die Vermählung Josephs (in Exomis) mit Maria; unter den Bäumen der jugendliche Christus mit Aposteln Aquit. I n. 91 Taf. 17, 4. — Einzelne Bäume im Hintergrund der Szenen Arles Taf. 1. — Palmen im Hintergrund noch Vienn. n. 49 Abb. G 341, 4 und Vienn. n. 50 Abb. G 386, 3.

Sarkophage mit gedrängten Szenen ohne Trennung. Ein paar zweizonige mit Porträts. Arles n. 8 Taf. 6 in Muschel Ehepaar bis zum Oberschenkel, er mit kontabulierter Toga, bartlos, Haar in Stirn, sie mit Zopf ums Haar. Links oben Gesetzempfang, Blindenheilung, Bedrängung, Kain und Abels Opfer; rechts Opferverhinderung, Speisensegnung, Leseszene mit den zwei Soldaten. Unter der Muschel Jonasszenen; links Daniel den Drachen tötend, Weinwunder, anbetende Matrone zwischen zwei Paradiesesbäumen nebst einem Seligen; rechts Sündenfall mit Garbe, Daniel zwischen den Löwen. — Arles n. 10 Taf. 8: in Clipeus Büsten eines Ehepaars, er in Toga contabulata, sie mit Zopf ums Haar und Perlenschnur um den Hals; links Opferverhinderung, und die zwei Ältesten aus der Susannageschichte vor Daniel geführt; rechts Susanna unter zwei Bäumen stehend und lesend (ähnlich wie Crispina an ihrem Sarkophag im Lateran), hinter den Bäumen lauern die Ältesten; zuletzt das Händewaschen. Unter der Muschel und rechts der Untergang der Ägypter im Roten Meer und die Rettung der Israeliten; links Daniel zwischen den Löwen, sowie die drei Jünglinge vor Nebukadnezar. — Arles n. 35 Taf. 29, zweizonig ohne Porträts; unter den sehr beschädigten Darstellungen ist besonders bemerkenswert die Himmelfahrt, dargestellt als ein Bergsteigen; eine Hand aus Wolken kam Jesus dabei zu Hilfe (das Motiv nicht an italischen Sarkophagen).

Aus der großen Zahl einzoniger Sarkophage mit gedrängten Figuren möchte ich einen hervorheben als Verwandten von Lat. n. 55 G 358, 3, ich meine Aquit. I n. 83 Taf. 18 G 381, 1—3. Eine anbetende Matrone steht zwischen zwei Seligen, der zur Linken hat kahle Stirn. Links folgt die Heilung des Blinden und das Quellwunder; die zwei Soldaten trinken nicht, sondern stehen hinter Moses, der vordere legt die Hand an dessen Arm. Rechts die Blutflüssige, und die Erweckung des Lazarus; eine Matrone steht bei Jesus vor dem Grab, eine kniende Schwester des Lazarus ist nicht dabei; Jesus selbst steht in halber Rückansicht vor dem Monument. An der rechten Schmalseite Jesus und die Samariterin (mit Kopfband oder Haube) am Ziehbrunnen, an der linken der Einzug in Jerusalem, ein Jude breitet seinen Mantel aus; im Hintergrund ein andrer auf einem Baum, Le Blant meint ein beliebiger Zuschauer, vielleicht ist's aber doch Zacchäus, in ungenauer Anordnung [Abb. 15]. — Novempop. n. 120 Taf. 26 G 301, 3—5 hat einen Deckel mit Medusenköpfen an den Enden; links von der Tabula der Gichtbrüchige, der den Kopf durch das Gurtgeflecht der Kline steckt, und die Opferverhinderung, Abraham ist jugendlich, im kurzen Chiton wie der Gichtbrüchige; rechts speit das Ketos den Jonas aus, und Tobias holt die Leber aus dem Fisch. Am Kasten in der Mitte der unbärtige Gute Hirt zwischen einer Frau, die ein vor ihr stehendes kleineres Mädchen mit beiden Händen umfaßt (sog. praesentatio oder commendatio), und einer Matrone zu seiner Linken; linkshin folgt ein Knabe in längerer Tunika und darübergeworfener Dalmatika, mit ausgebreiteten Händen zum Hirten hinblickend, hinter ihm zwei Paradiesesbäume; zu seinen Füßen ruhen zwei aus dem Bild blickende Löwen, es ist ein Angehöriger jener Familie im Typus des Daniel, also nicht ein bekleideter Daniel. Alle diese Figuren stehen frontal.

Links am Ende folgt noch die Erweckung des Lazarus; vor dem Eingang scheint auf einem Pfeiler ein Pyramidion zu stehen. Rechts Sündenfall, dann Taufszene nach Le Blant, Schöpfung Adams nach Garrucci; am Ende ein mit Wellenranke verzierter und mit Schilfblattkapitell gekrönter Pilaster. Die Figuren der Front sind plastisch gearbeitet, die der Schmalseiten, zwei Jonasszenen, nur flach ausgeschnitten. — Der Untergang der Ägypter im Roten Meer und die Rettung der Israeliten findet sich in Gallien öfter dargestellt als in Rom. Wenn, wie zu vermuten steht, die Wahl des Motivs durch Konstantins Sieg am Pons Milvius veranlaßt wurde und die Komposition von dem Schlachtbild am Konstantinsbogen abhängig ist, so braucht das häufigere Vorkommen des Gegenstandes an gallischen Sarkophagen doch nicht zu befremden; es ist ganz begreiflich, daß man dort das neue Bild lebhaft aufnahm. Dieser ganz eigenartige Sonderfall hat natürlich keine Bedeutung für die Frage, in welchem Lande die altchristliche Skulptur sich ausgebildet habe. Le Blant hat in seinen beiden Werken verschiedene Exemplare abgebildet; dazu kommen Garruccis Tafeln. Ich bemerke hier nichts weiter, als daß an Arles n. 36 Taf. 31. 32 (in Aix) G 308, 2—4 die Zinnen der Tore unmittelbar auf dem Bogen sitzen (ebenso am Exemplar von Spalato G 309, 4 und dem verlorenen römischen G 308, 5); diese Exemplare scheinen demnach jünger zu sein. Das von Arles zieht die Darstellung auf die rechte Schmalseite hinüber, wo sich der Wachtelfang und das Quellwunder anschließen, während an der linken der Auszug dargestellt ist, unter Benutzung des Typus Gesetzesempfang (der Auszug findet sich nicht an italischen Sarkophagen).[1])

Umkränztes Monogramm auf Kreuz, darunter zwei Soldaten als Wache, zwischen den Zwölf; jeder Apostelkopf steht zwischen zwei Sternen und unter einer kranzhaltenden Hand. Am Deckel Tabula von zwei Viktorien gehalten, beiderseits Clipeus, von Eroten gehalten, darin die Büsten rechts des Ehemanns, links der Ehefrau, sie anscheinend mit Zopf ums Haar; bartlose Endköpfe. An der rechten Schmalseite das Quellwunder, der eine Soldat hält eine Phiale. An der linken Schmalseite Jesus' Taufe; er ist kleingebildet und nackt; der Täufer, mit vollem Haar und Bart, trägt ein Fell, die Taube kommt schräg von oben; hinter dem wie im Quellwunder aus einem oben angedeuteten Fels herabschießenden Wasser steht ein Unbärtiger, die Rolle zwischen den zwei Händen. Arles n. 20 Taf. 14. 15. Später ist Narb. II n. 204 Taf. 50G 351.

Hier mag das trierer Lokalerzeugnis Platz finden Belg. I n. 12 Taf. 3, 1 G 308, 1. Im breiteren Mittelfeld die Familie des Noah nebst allerlei Tieren in der Arche (arca) linkshin; vor der Arche sitzt der Rabe, von links oben kommt die Taube mit dem Zweig geflogen. In den Endfeldern je ein nackter Putto auf umgestürztem Korb sitzend und eine Girlande flechtend. Die übrigen einzonigen Sarkophage, und zwar mit gedrängten Szenen, sind später, zum Teil recht spät. Typisch bleibt die Orans in der Mitte. Arles n. 13 Taf. 11, 2 steht sie zwischen zwei Bäumen beim Guten Hirten, Arles n. 9 Taf. 7 vor Parapetasma zwischen zwei Seligen, Narb. I n. 126 Taf. 29, 1 G 378, 4 zwischen zwei Paradiesesbäumen und zwei Seligen, Narb. I n. 176 Taf. 45, 1 G 378, 2 zwischen zwei Seligen, ebenso Vienn. n. 44 Taf. 9, 3 und Aquit. I n. 88 Taf. 20, 1 G 380, 2, sowie Arles n. 5 Taf. 3. — Noch einige Besonderheiten. Arles n. 29 Taf. 22 steht die Orans zwischen zwei Palmbäumen. — Novempop. n. 115 Taf. 25, 1—3 ist die Gruppe der Orans zwischen zwei Seligen ersetzt

[1]) Rotes Meer: Narb. I n. 129 Taf. 30, 1. Narb. I n. 141 Taf. 31, 1. Garr. 309, 1. 2. Ferner die im Text erwähnten. Vgl. Le Blant, Arles 50

durch die Speisensegnung; die Orans hat man nach links verschoben. Am linken Ende Lazarus; das Mausoleum ist eine Aedicula mit Grabbüste (die Mumie fehlt). Am rechten Ende Isaak; der Widder steht auf einem schematisch gezeichneten Fels. Das Ganze ist eins der häßlichsten Erzeugnisse der niedergehenden Antike. — Novempop. n. 121 Taf. 25, 1—3, ganz ähnlich komponiert, ersetzt nur die Orans durch Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen; auch der Widder steht in einer gesäulten Aedicula, auf den flachen Dächern beider Baulichkeiten ruht eine männliche Gestalt. — Die zwei letztgenannten Sarkophage haben beide an den Schmalseiten den Sündenfall und den Daniel in der Löwengrube, auch in ähnlicher Komposition; nur sind an n. 121 dem Daniel im Hintergrund zwei Gestalten beigefügt, deren eine einen Stab hält; Daniel wendet Gesicht und Rechte dahin, die Linke ist gesenkt. — An dem ganz späten Sarkophag Narb. I n. 154 Taf. 40, 2 sieht man in der Mitte wieder die Speisensegnung, links daneben die Orans zwischen zwei Seligen.

Eigene Wege geht Arles n. 22 Taf. 17 G 316, 3. Links das Quellwunder, rechts die Erweckung der Tochter des Jairus und anderes; dazwischen sitzt der jugendliche Christus, die Füße auf einem Schemel, in der Linken das halbabgerollte Volumen; sechs Männer umgeben ihn, vorn liegen zwei am Boden, mit den Händen auf den Schemel gestützt, dann drängen sich zwei vorgebeugt heran, vor das Gesicht ein Tuch haltend, als ob sie weinten, im Hintergrund stehen zwei, wie üblich beim thronenden jugendlichen Christus. Garrucci sieht in den drei Männerpaaren drei Stufen der kirchlichen Pönitenz dargestellt, die damit freilich unwahrscheinlich genug in den Himmel verlegt wäre; Le Blant wollte Hinterbliebene erkennen, wo doch die Szene wie gesagt im Himmel ist. Es wird sich um weitere Ausbildung des Motivs der dort zu Füßen des Herrn dargestellten Verstorbenen handeln; meist war es ein Offizier mit seiner Frau, hier sind es Männer in bürgerlicher Tracht. Nur das Weinen brächte einen neuen und fremden Ton in die Szene, wie in die ganze Katakombenkunst; aber sie verhüllen nur ihr Antlitz vor dem Glanze des Herrn.[1])

Der nach oben sich erweiternde Sarg. In seiner oberen Erweiterung nähert er sich wieder der nach oben sich verbreiternden Wanne. Ursprünglich, so schien es uns oben in der Tektonik, rundete sie ihre zwei Enden ab, dann nahm sie senkrechte Wände an und verschmolz schließlich mit der länglich viereckigen Kiste. Nun aber griff man — wie das zuging, wissen wir noch nicht — auf die obere Erweiterung zurück, behielt aber die vierkantige Gestalt mit länglich vierkantigem Grundriß; der Deckel wurde entsprechend geformt, nach den vier Seiten schräg abfallend (doch findet sich daneben auch das Satteldach und die flache Deckplatte mit auf der Vorderkante aufsitzendem Fries). Formverwandt ist das Silberkästchen aus Rom, das uns unten beschäftigen wird; es ist älter als die fraglichen Sarkophage. Ich weiß nicht, ob derartige Behälter mit Erweiterung nach oben vor der Kaiserzeit überhaupt angetroffen werden; vielleicht ist diese Gestaltung als ein jüngerer Geschmack anzusehen, der zuerst an den Wannen, dann an dem Silberkasten, zuletzt an den südwestgallischen Sarkophagen sich geltend machte.

Die Zeit dieser Sarkophagklasse läßt sich noch nicht sicher bestimmen. Wegen des vorkommenden offenen Rho setzt Le Blant ein Exemplar um 600, ein anderes

[1]) Verhüllen des Antlitzes: V. Schultze, Archäologie 252. David Kaufmann, Monatsschrift f. d. Wiss. d. Judentums XL 183 läßt als Beleg nicht Exodus 3, 6, sondern bloß Kön. I 19, 13 gelten.

datiert er in das siebente Jahrhundert (Gaule n. 118. 81). Trifft diese Ansetzung das Richtige, so überschreitet die ganze Klasse die von uns angenommene untere Grenze des Altertums; doch wollen wir sie nicht übergehen, das sie das letzte Ausklingen der Antike recht anschaulich macht. Ohnehin lassen sich die Zeiträume nicht so scharf abgrenzen, am wenigsten nach unten hin. — Ihre Heimat war Südwestgallien, ein Mittelpunkt der Erzeugung die westliche Narbonensis prima, die Stadt Tolosa (Toulouse). Doch kommen dergleichen auch in Novempopulania vor und in Aquitanien — Burdigala (Bordeaux) ist ein ergiebiger Fundplatz — versprengt sogar in der Lugdunensis quarta. Le Blant hat mit Recht auf die örtliche Scheidung dieser südwestlichen Gruppe von der südöstlichen Nachdruck gelegt; nur darf sie nicht dahin mißverstanden werden, als ob diese eigenartige südwestliche Art neben der den stadtrömischen Sarkophagen so verwandten südöstlichen bestanden hätte. Das ist durchaus nicht der Fall, sondern es handelt sich vor allem um einen zeitlichen Unterschied; unsere späte Gruppe steht der älteren provençalischen Sarkophagkunst nicht etwa als etwas Selbständiges gegenüber, sondern es ist lediglich eine weitere Entwicklungsphase immer derselben hellenistischen Skulptur in Gallien, und zwar die letzte. Nur hat sich in der Spätzeit der Fabrikationsbrennpunkt aus dem unteren Rhonetal nach Westen verschoben, nach Toulouse und Bordeaux. Die Ursache dieser Verschiebung bleibt zu suchen; sie wird in politischen, kirchenpolitischen, kulturhistorischen Umständen zu finden sein. Ihre Erkenntnis wird auch die Lösung der Zeitfrage fördern.

Da es sich um ein äußerstes Grenzgebiet handelt, so beschränken wir uns darauf, die Klasse in Gruppen zu gliedern und dabei Späteres von Früherem zu unterscheiden. Im allgemeinen kann von den spätgallischen dasselbe gesagt werden wie von den ravennatischen, daß anfangs das Figürliche überwiegt, später das Ornamentale. Aber in Toulouse so wenig wie in Ravenna läßt sich hierauf eine Zweiteilung gründen; die beiden Elemente, Figuren und Ornamente, laufen durcheinander, die Stilkritik wird sich nach noch andern Kriterien umtun müssen.

Die uns bekannte architektonische Ausgestaltung mit Spiralsäulen behauptet sich auch an unserer Klasse (alle Beispiele finden sich in Le Blants zweitem Werk, es genügt, Nummer und Tafel anzuführen). N. 142 Taf. 31, 2 zeigt die langgestreckte Säulenhalle unter geradem Gebälk, davor der Christus und die Apostel sitzen. N. 149 Taf. 37 hat am Kasten neun Nischen unter Steilgiebel, in den Nischen den Christus und acht Apostel stehend, n. 147 Taf. 41 nur sieben, daher breitere Nischen. In den Zwickeln dieser zwei Sarkophage stehen Vasen, aus denen Reben wachsen, genau besehen nur Helikes, die sich einrollen; der Stilcharakter dieser Anthemien hat Verwandtschaft mit denen zwischen den Rundbogen Taf. 43, 2.

Dann erscheint eine Kombination von Formen der Tischlerarbeit mit der Säulenarchitektur, die Nischen werden eingerahmt; an einem Sarkophag mit senkrechten Wänden, n. 156 Taf. 42, 1 G 340, 3, schließen die Nischen teils im Halbrund, das schmäler als die Nische aus dem oberen Rahmen sich hinaufbiegt, teils mit geschweiftem Giebel; in den Zwickeln stehen Sförmige Ornamente und ihre Spiegelbilder. Es ist eine Wandlung in der Spätantike, die im modernen Spätbarock Analogien hat. — Aquit. I n. 89 Taf. 22, 1 G 339, 5 besitzt neun in dieser Art gebildete Nischen; in den Zwickeln wechseln die Sförmigen Ornamente mit Rosetten. N. 173 Taf. 43, 1: neun Nischen unter Steilgiebeln; die Säulen zwischen den Nischen sind geschwunden, beibehalten nur die Endsäulen. — Verkümmerte Nachzügler der Art schließen die

Nischen wagrecht und gestalten sie von verschiedener Breite. N. 183 Taf. 39, 1 G 373 hat ein schnurartiges Rudiment der Zwischensäulen bewahrt, an den Enden aber geriefelte Pilaster. In den Nischen stehen überall Figuren, meist der Christus mit Aposteln.

An ravennatische Verzierungsweise könnte allenfalls n. 151 Taf. 38, 1 G 387, 9 erinnern. Von der Architektur sind nur Ecksäulen übrig geblieben. Die Front ist in drei von Flechtband umrahmte Felder zerlegt; im Mittelfeld vor Bäumen eine Eberjagd zwischen zwei größeren Dioskuren mit Pferden; in den Nebenfeldern symmetrisch sich ausbreitende Weinanthemien. Flache, aber sauber detaillierte Arbeit. Am Deckel das Christusmonogramm in Kranz von schwebenden Eroten gehalten, im Feld Weinranken [Abb. 57].

Weiterhin sehen wir ein neues Motiv eintreten in den gerafften Vorhängen (Portièren). Am Säulensarkophag Aquit. I n. 81 Taf. 19 G 338, 1 in allen sieben Nischen angebracht sieht ihr Innenkontur fast wie ein Nachklang der Giebelkontur aus. — N. 193 Taf. 48 ist etwas reicher gebildet; fünf Felder durch dünne Spiralsäulen getrennt, jedes für sich eingerahmt mit umlaufender Wellenranke, vier in Giebelform schließend, das größere mittlere wagrecht; darin hängen wieder zwei geknotete Vorhänge, ebenso an der einen Schmalseite beim Daniel in der Löwengrube. — Am Deckel n. 155 Taf. 40, 1 mit sieben annähernd quadratischen Feldern, in deren durchlaufenden Rahmen Wellenranken laufen, hängen im breiteren Mittelfeld zwei geknotete Vorhänge an Ringen. — N. 145 Taf. 32, 1. 2 zeigt eine Weiterbildung des Fünffelderschemas mit wagrecht geteilten Zwischenfeldern, nämlich drei schmale Felder mit stehenden Figuren unter Vorhängen zwischen vier wagrecht geteilten breiteren Feldern mit Weinstöcken; dazu Endpilaster.

Noch eine Verwandtschaft mit Ravenna, der geschuppte Deckel. N. 145 Taf. 32, 1: auf der Frontseite in ausgespartem Feld das Monogramm mit A und Ω auf dem Nimbus, zwischen zwei symmetrischen Weinstöcken. — Lugd. IV G 387, 4 bringt im ausgesparten Feld eine Vase, aus der ein symmetrisches Anthemion wächst, zwischen in Kreisbewegungen sich schwingenden Ranken ein senkrecht aufschießender Stengel mit gegenständigen großen Blättern; am Kasten zwischen Ecksäulen drei Felder, darin zentral das Monogramm, beiderseits eine Rosette in der Mandorla symmetrisch geschwungener Riefeln. — Lugd. IV n. 10 Taf. 4, 1 ähnlich verziertes Deckelfeld; am Kasten das Monogramm auf dem Nimbus, von Wellenranke umzogen, zwischen fast augustisch elegant über die Fläche versponnenen Weinanthemien. — Der Deckel Vienn. n. 27 Taf. 6, 1 zeigt geometrische Muster, an Plattenmosaik der Pavimente erinnernd, falls nicht unter Einfluß der Plattenmuster aus den Schuppen der Deckel entwickelt. Im Mittelfeld ein nackter Guter Hirt barbarischen Stils, vielleicht, meint Le Blant, einem heidnischen Kriophor nachgebildet.

Die senkrecht aufschießende Pflanze mit kräftigem Schaft, großen gezackten gegenständigen Blättern, die in Seitenansicht als Halbblätter gezeichnet sind, und mit krönender Blume (sie wird aus dem Akanthusornament entwickelt sein) wurde auch als selbständige Felderfüllung verwendet. Am Deckel n. 143 Taf. 34 sind fünf Felder abgeteilt; als Füllung dient im Mittelfeld Daniel zwischen den Löwen unter Vorhängen, in den Endfeldern je ein Weinstock, in den Zwischenfeldern die in Rede stehende Pflanze. Am Kasten wieder fünf Felder getrennt durch Säulen zwischen Rahmleisten; im Mittelfeld drei Figuren, in den Endfeldern je eine, jedesmal unter Vorhängen; in

den Zwischenfeldern je vier Personen vor zwei übergiebelten Nischen, in den Zwickeln jene Helikes aus Vasen. Alle Figuren frontal, die Köpfe nur zum Teil. — N. 125 Taf. 28, 1 zeigt am Kasten sieben durch geriefelte Pfeiler mit Schilfblattkapitellen getrennte Felder; in der Mitte und an den Enden je eine Figur unter Vorhang, beiderseits des Mittelfeldes unsere Pflanze, hier mit etwas unorganisch ausschlagenden Wurzelblättern, in den zwei übrigen Feldern aus Vasen aufsteigende symmetrisch sich verschlingende Ranken, die den Schematismus ähnlicher an der Platte des Vitellianus G 393, 9 vorausahnen lassen. Am Deckel das Monogramm zwischen Ranken. — Ähnlich eingeteilt ist der Sarkophag n. 147 Taf. 36, 1 G 388, 3. Die Mittelfigur wird durch das Monogramm ersetzt, jede Endfigur durch eine unserer Pflanzen; eine solche trat auch am Deckel an die Stelle des Monogramms.

Die umgebenden Ranken desselben Deckels tragen herzförmige Blätter, noch ein Motiv mehr. Es kehrt wieder an n. 180/186 Taf. 46, 1 [Abb. 59], an Aquit. II n. 104 Taf. 33, 1 G 388, 5 [Abb. 58], endlich an G 388; der Sarkophag füllt einzelne Felder nun gar mit einer Art Korbgeflecht.

Spanien.

Die spanischen Sarkophage sind noch nicht genügend publiziert, um ihren Stil scharf beurteilen zu können. Einige teilt Garrucci mit, über andere hat Joh. Ficker berichtet.[1])

Im allgemeinen stimmen die spanischen Sarkophage mit den italischen überein. Es gibt einige Fünffeldersärge. G 377, 4 Gerona und 378, 1 Barcellona befolgen dasselbe Schema: zentral eine Anbetende zwischen zwei Seligen (im zweiten Exemplar Peter und Paul), im linken Endfeld die Bedrängung, im rechten Blindenheilung; die zwei Riefelfelder haben profilierten, aber glatten Sockel und Sims. — Ein Nischensarkophag ist der von Murcia G 341, 3. Geriefelte Pfeiler tragen profilierte und ornamentierte Flachbögen, unter dem der breiteren Mittelnische hängt ein Muschelschloß vor; in den Zwickeln wechseln Kränze mit Fruchtkörben. In der Mitte der jugendliche Christus mit offenem Buch, die Rechte spricht, zwischen zweimal zwei adorierenden Aposteln; rechts folgt Jesus' Taufe mit bärtigem Täufer in Exomis, der kleine nackte Jesus steht im Wasser, hinten ein Felsquell wie im Quellwunder, die Taube schießt schräg herab; zuletzt die Opferverhinderung. Links Blindenheilung und Quellwunder.

Die Masse der spanischen Särge, soweit man bisher von Masse reden darf, haben dichtgedrängte Szenen ohne tektonische Trennung. Ein dreiseitig skulpierter tritt hervor, G 381, 4—6 in Saragossa; er hat ein Motiv der einst so reichen griechischen Klasse bewahrt, nämlich Eckkaryatiden; es sind nackte Jünglinge, welche als Atlanten die Simsplatte mit den Händen stützen. Vorn in der Mitte steht eine Anbetende, die Hand von oben ergreift sie am rechten Arm; sie steht zwischen zwei Seligen, der Kopf des zweiten ist unkenntlich. Weiter links eine zweite Gruppe einer Adorantin zwischen zwei Seligen und Jesus mit der Kananäerin; rechts Blindenheilung und Weinzauber. An Sockel- und Simsplatte sind Monogramme eingegraben, über Jesus mit

[1]) Joh. Ficker im Bull. crist. 1888—89, 87; Röm. Mitteil. 1889, 77.

der Kananäerin und in der Blindenheilung; ferner eine Anzahl Namen, in der Mitte FLORIA zwischen PETRVS und PAVLVS; über und unter anderen Figuren Namen von Männern und Frauen, je nach dem Geschlecht der Figuren, über der zweiten Adorantin steht INCRATIV (*Ἐγκράτεια*, sie wird in der Kapelle, die den Sarg birgt, als Heilige verehrt), unter der Kananäerin MARTA, über dem Mann bei Encratia ARON usf., alles Namen der Verstorbenen und ihrer Angehörigen, die dadurch in den Typen der betreffenden biblischen Personen dargestellt erscheinen. An der linken Schmalseite die Zuweisung, nebst einem Bärtigen mit der Überschrift ISAC, an der rechten der Sündenfall mit Garbe und Lamm. — Eine Ausnahmestellung behauptet der Sarkophag von Gerona G 377, 3. Am rechten Ende steht eine Matrone mit Dalmatika über der Tunika, auf der Linken ein Schmuckkästchen, mit der Rechten adorierend, vor einem zwischen zwei Paradiesbäumen ausgespannten Parapetasma; jederseits ein ihr zugewandter Seliger. Linkshin folgen Szenen, die Garrucci aus der Geschichte der Susanna erklärt. Ein marmorgedecktes Haus mit schmälerer Vorhalle, mit aufgenommenen Vorhängen zwischen den Säulen, und drei Fenstern im Giebel; davor steht Susanna, eine Cista (oder einen Blumenkorb?) neben sich, zwischen den Ältesten, deren einer sie am Arm faßt; rechts eine kleine Dienerin mit Kanne und Schale, links ein kleiner Diener mit Rolle. Es folgt Susanna vor dem Richterstuhl der zwei Ältesten stehend, im Hintergrund viel Volk. Sodann ein Zeuge wider Susanna, zum Schwur legt er die Hand auf ihr Haupt. Weiterhin werden die zwei Ältesten von einem Manne mit bloßem Schwert abgeführt, vor Daniel (der am zerstörten linken Ende des Sarkophags dargestellt war). — Die übrigen Sarkophage brauchen wir nicht im einzelnen zu schildern. Eine Adorantin oder einen Adoranten stellen in die Mitte, zwischen zwei Selige, die bisweilen als Petrus und Paulus erkennbar sind, G 374, 3 Gerona (an vorletzter Stelle das uns in der vorliegenden Gestalt neue Bild des Christus, der auf Löwe und Schlange tritt), 379, 3 Saragossa, 376, 3 und 369, 4 Lagos. — Szenen stellen in die Mitte G 313, 1 Gerona die Speisensegnung, 314, 6 Astorga das Quellwunder (Moses hat kahle Stirn), 318, 1 Gerona die Hahnszene.

Nordafrika.

Auch die in Algier und Tunis gefundenen Sarkophage harren noch der Veröffentlichung; sie wird um so länger auf sich warten lassen, als die Reihe der Funde noch nicht abgeschlossen sein kann.[1])

Wir begnügen uns, einige nordafrikanische Sarkophage aufzuführen, die in Abbildungen vorliegen. Der erste Blick lehrt, daß auch sie nur einen Arm des großen Stromes antiker Sarkophagkunst hellenistischen Gepräges bilden, welche für die Völker der Mittelmeerländer arbeitete, und die ohne Unterbrechung für sie fortarbeitete, als deren immer antikes Phantasieleben zu seinem letzten Leitstern den Christus nahm.

Zuerst sei einer Wanne gedacht, mit senkrechten Wänden, vorn symmetrisch geriefelt; vor der Mitte steht der Gute Hirt in Exomis zwischen zwei Schafen, an den Rundungen wirft je ein Löwe mit Leibgurt einen Bock nieder. Aus Tipasa, Gsell,

[1]) Ein kurzes Verzeichnis von sechzehn Sarkophagen aus Algier, sechsunddreißig solchen aus Tunis gab Héron de Villefosse im Bull. arch. du comité des traveaux hist. 1898 p. CLIX—CLX.

Mélanges école franç. Rome 1894, 443 Taf. 8. Leclercq, Dictionn. d'arch. chr. I 735 Fig. 165. — Sodann ein Säulensarkophag aus Dellis, die Nischen abwechselnd unter Giebeln und Flachbögen, in den Zwickeln Kränze. Zentral der jugendliche Christus, in der Linken das halb aufgerollte Volumen, die Rechte geöffnet, thronend über dem Caelus; vorn stehen zwei kleine Selige oder Apostel, im Hintergrund zwei Palmbäume. In den Nebennischen links die Kananäerin, der Weinzauber und die Tötung des Drachen zu Babylon, rechts Brotvermehrung, Blindenheilung und Hahnszene. Am Deckel Tabula ansata zwischen je drei im Meer schwimmenden Delphinen. Garrucci 321, 3. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 250 Fig. 200. — Der Christus (sein Kopf ist ausgebrochen) ganz in den Mantel geschlagen, die Rechte vor der Brust, die Linke im Schooß, sitzt zwischen den stehenden vier Jahreszeiten, die als Jünglinge in Chlamys, ohne Flügel, gebildet sind: der Frühling mag einen Blütenzweig gehalten haben, in der Linken hält er eine Schale, der Sommer führt Sichel und Garbe, der Herbst trägt eine Traube, nach der eine Eidechse kriecht, der Winter, den Kopf in die Kapuze gesteckt, schultert eine Hacke und trägt ein Paar Enten. Am rechten Ende das Quellwunder; das Bild am linken Ende ist abgehauen. Aus Tipasa, Gsell, Mélanges école franç. 1894, 445 Taf. 9.

Spätere geringere Arbeiten sind folgende. Ein Deckel aus Scherschel mit leerem Clipeus gehalten von zwei Eroten. Links die Huldigung der Magier; sie führen ihre Kamele mit, der vorderste zeigt nach dem Stern über dem Christuskind; Maria sitzt im Korbstuhl, Joseph steht hinter ihm und legt die Hand an die Lehne. Rechts die drei Jünglinge im glühenden Ofen, ein Heizer bringt ein Scheit Holz. Waille, Rev. arch. 1890, 214 Abb. d'Audollent, Mélanges école franç. 1890, 406 Abb. — Ein paar Sarkophage, deren Säulen glatte Schäfte haben. Aus Lambaesa, Garr. 300, 3: Zwischen den zwei Endsäulen Vierblatt in Kranz, Vase, Büste des Guten Hirten mit Armen, die Linke hält die Schafspfoten, die Rechte trägt den Melkeimer. — Aus Philippeville, Garr. 300, 4. Delamarre, Exploration Algérie, Archéologie Taf. 156: Zentral der Gute Hirt zwischen zwei Schafen in gesäultem Tabernakel unter Flachbogen, in den Zwickeln je eine Rosette. Jederseits eine Fruchtvase, bei der links steht VANDIA, bei der rechts PROCVLA, auf der Vase HES (wird erklärt für Hic Est Sita). — Aus Guelma, Delamarre Taf. 179, 15: aus einer Vase steigen zwei symmetrische Ranken; beiderseits Teile eines Cancellums von gekreuzten Stäben mit Knöpfen auf den Kreuzungspunkten, eingestreut sind Rauten und eine größere Rosette — ein Nachklang des Parkgitters als eines Elementes der Paradiesesbilder. — Ein Deckel aus Collo, G 385, 5: in der Mitte die Verstorbene, eine Matrone, die (abgebrochenen) Hände abwärts gestreckt (Garrucci meint adorierend), zwischen zwei Paradiesesbäumen und zwei Guten Hirten, deren einer mit der Matrone zwischen den zwei Ölbäumen steht, der andere außerhalb; beide tragen das Schaf vor der Brust, der eine mit beiden Händen, der andere trägt in der Rechten den Melkeimer; am Boden drei Schafe; rechts folgen drei Palmbäume, zwischen denen zwei Figuren stehen; die eine in der Talaris hält eine Vase in der Linken, die Rechte ist abgebrochen, Garrucci denkt an Habakuk; denn zuletzt steht Daniel in Tunika zwischen den zwei Löwen. Im größeren Endfeld links speit das Meertier den Jonas aus, der danach unter der Laube ruht. Die Bäume sind kindlich schematisch gezeichnet, die Tiere, besonders die Löwen, zu klein, die Figuren stehen fast ganz frontal. — Aus Tebessa, Duprat, Recueil Société arch. prov. Constantine XIV 1870 Taf. 9. de Rossi, Bull. crist. 1887, 124. Gsell, Mélanges école franc. 1901, 211, 2:

Roma thront im Amazonenkleid und Helm, sie hält, wie auf Münzen christlicher Kaiserzeit einen Globus mit daraufstehendem Monogramm, so hier den Becher der Danksagung. Rechts eine Frau mit Rolle, links ein Anbetender. Jede Figur steht zwischen zwei brennenden Fackeln. Man hat das interessante Denkmal in die Zeit um 400 datiert. Gsell und Leclercq (Dict. 734) sehen in der Anbringung der Roma ein Bekenntnis der Zugehörigkeit der Katholiken von Theveste zur römischen Kirche. Das wäre hübsch, die römische Kirche in Gestalt der Roma. De Rossi hatte dem Relief allerdings auch besondere Bedeutung beigelegt, aber teils in religiöser teils in politischer Beziehung.[1])

Fr. X. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 249 führt unter den afrikanischen Sarkophagen solche auf, deren Deckel mit Mosaiken geschmückt sei, darstellend die Verstorbenen inmitten von Blumen, Vögeln, Kerzen, also im Paradies. Das sind aber nicht Sarkophagdeckel, sondern Grabplatten. Bei Besprechung der Mosaiken werden wir darauf zurückkommen.

Ein nichtsepulkrales, leider sehr mitgenommenes Relief, immer noch gute Arbeit, sei zum Schluß hier erwähnt, aus der Basilika von Damus-el-Karita. In reichem Blattwerkrahmen zeigt es eine halblinkshin etwas erhöht sitzende Mutter, Maria, mit dem Kind auf dem Schoß; hinter dem Stuhl Reste einer männlichen Gestalt, welche die flache Rechte hebt; weiter links solche eines geflügelten Engels, der sich rechtshin, zum Christuskind, zu bewegen scheint. Man hat an eine Verkündigung gedacht, aber das ist unvereinbar mit dem Vorhandensein des Kindes; oder an die Huldigung der Magier. De Rossi schreibt die Skulptur noch der besseren „römischen" oder „lateinischen" Periode zu, nicht der späteren „italobyzantinischen" oder „ravennatischen". Mit anderen Worten, die Skulptur gehört der früheren Periode an, die durch die Masse der stadtrömischen, provençalischen, spanischen und nordafrikanischen Sarkophage vertreten wird, noch nicht der späteren, wie sie in den ravennatischen und südwestgallischen vorliegt.[2])

Ägypten. Syrien.

In Ägypten fehlt es nicht an Denkmälern altchristlicher Kunst, wenn sie auch mit denen Italiens den Wettbewerb nicht bestehen können. Die Masse des zugänglichen Materials findet sich in Kairo, anderes und zum Teil Wertvolleres in den europäischen Sammlungen.[3])

In den letzten Jahrzehnten wurde über die koptischen Stelen viel verhandelt; sie

---

[1]) Roma: vgl. Roscher, Ausführl. Lexikon d. griech. und röm. Mythol. IV 153 Münze des Nepotian (351) mit sitzender Roma, auf der Rechten Globus mit Monogramm. Der Typus kehrt wieder, von Nepotian bis unter Olybrius.

[2]) de Rossi, Bull. crist. 1884/85, 49 Taf. 1. 2; in der Ergänzung ist der Engel falsch gezeichnet, besonders das linke Knie geradezu verfälscht. Héron de Villefosse, Bull. arch. comité trav. hist. 1886, 220 Taf. 12. Delattre, La Basilique de Damous-el-karita 1892, 11.

[3]) Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, XIII Edgar, Greek sculpture 1903; XII Strzygowski, Koptische Kunst 1904; Crum, Coptic monuments 1902, zu haben bei Hiersemann, Leipzig. Vgl. Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1898, 1 Ägyptische Kunst. Derselbe Bull. de la soc. archéol. d'Alexandrie V Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria 1902, zu haben bei Harrassowitz, Leipzig.

bilden die Masse des Materials. Gayet fand sie von der hellenistisch-römischen Weise ganz abweichend, Ebers glaubte eine neue, nationalägyptische Kunst zu erkennen. Anders urteilten Riegl, Schultze, Kraus; unter der kritischen Lupe blieb von Nationalägyptischem nicht viel mehr übrig als das Minimum, das man erwarten durfte, an Stelle des Kreuzmonogramms das Henkelkreuz als das altägyptische Zeichen des Lebens. Crums Publikation (ohne Vorwort, ohne Einleitung, ohne Kommentar, sogar ohne Beschreibung der Bildwerke, ein bloßes Inventar, aber mit wertvollen Abbildungen) stellte das Urteil auf eine breitere und festere Basis. Strzygowski gab dem Begriff des Koptischen eine neue Begrenzung; während noch Maspero das Koptische auf das Ägyptische unter dem Zeichen des Christentums beschränkte, ließ er diese Schranke fallen; ihm ist „koptisch" alles, sei es heidnisch oder christlich, was in der Kaiserzeit ägyptische Künstler in ägyptischer Technik wie er meint, doch in hellenistischer Typik gestalteten.[1])

Kunstgeschichtlich ist es ohne Zweifel richtig, dem Christentum die epochemachende Bedeutung abzuerkennen, die ihm bisher fälschlich beigelegt wurde. Dann verlangt man aber nach einem anderen Kriterium, mittelst dessen sich die „koptische" von der späthellenistischen Kunst in Ägypten unterscheiden läßt. Ägyptische Typen, auch die in Ägypten beliebte Technik des *relief dans le creux* hat die hellenistische Skulptur des Landes stets aufgenommen; und ob die Bildhauer der bei Edgar veröffentlichten Stücke von Geburt Griechen oder Ägypter waren, letztere dann griechischer Schulung, das kann man den Arbeiten kaum ansehen. Auf der andern Seite läßt sich nicht sagen, an den „koptischen" Sachen seien griechische Hände unbeteiligt (von Spezifischägyptischem sind sie aber reiner als Edgars griechische); die Griechen im Lande sind demselben künstlerischen Niedergang verfallen wie die Ägypter. Kurz, einstweilen handelt sich's nur um einen Unterschied der Zeiten.

Wenn früher von koptischer Kunst die Rede war, so dachte man an die Zeiten etwa vom fünften bis zum achten Jahrhundert, Riegl an das siebente und achte; Strzygowski rechnet anders, im Zusammenhang seiner anderen Definition. Er schiebt die Anfänge bis in das dritte Jahrhundert zurück, die Blüte würde in das vierte und fünfte Jahrhundert fallen. Freilich fehlt es durchaus an datierten Stücken aus dem vierten bis sechsten Jahrhundert; es bleibt nur der Weg der Stilkritik offen, die natürlich, solange sie auf sich selbst angewiesen ist, höchstens zu einer relativen Chronologie gelangt. Strzygowski versucht, die von ihm beschriebenen Stücke hypothetisch auf Jahrhunderte genau zu bestimmen; er sagt selbst, „die Zeitansätze, die ich gebe, haben oft reinen Gefühlswert und sollen lediglich mehr als Steine des Anstoßes Anregungen geben". Hieraus ergibt sich, was vor allem not tut, nämlich eine eindringende und erschöpfende Stilanalyse der einschlagenden Denkmäler aus der ptolemäischen und der Kaiserzeit. Die Stilvergleichung wird dann weiter helfen, vor allem bieten Ravenna und Toulouse bereitliegendes Material. Es wäre zu wünschen, daß klassische Archäologen die Arbeit übernähmen, welche gewohnt sind, die Geschichte nicht rückwärts zu sehen, sondern von den Wurzeln ausgehend vorwärts zu verfolgen;

[1]) Gayet, Mém. miss. archéol. franç. Caire III Mon. coptes mus. Boulaq, Paris 1889. Ebers, Sinnbildliches. Die koptische Kunst 1892. Riegl, Byz. Zeitschr. 1893, 114; Eranos Vindob. 1893, 191. Spätröm. Kunst 115. V. Schultze, Archäologie 262. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 254. Marucchi, Röm. Quartalschr. 1896, 380. Strzygowsky, Koptische Kunst, Einleitung; Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1894, 362.

ihre Aufgabe ist nicht die geschichtliche Erklärung des Mittelalters, sondern die Erkenntnis der Ausgänge des Altertums und nichts weiter. Bei der Arbeit müßten sie sich zur Pflicht machen, streng bei der Stilkritik in chronologischer Absicht zu bleiben und sich jeden Seitensprung auf das Gebiet der Fernwirkungen in der Kunstentwicklung zu versagen, etwa sich aufdrängende Hypothesen dieser Richtung aber höchstens am letzten Ende mitzuteilen.

Um einige Anschauung von den christlichen koptischen Stelen zu geben, haben wir vier derselben als Abb. 60—63 dem Bilderanhang eingereiht, nämlich Crum n. 8687. 8656. 8557. 8591.

Syrien hat noch weniger hergegeben als Ägypten. In Antiochien sah Richter ein Relief mit Adam und Eva, Kraus vermutete darin ein Sarkophagfragment. Doch wurden bisher in Syrien keine christlichen Sarkophage mit Reliefschmuck gefunden, nur späte bildlose Särge mit satteldachförmigem Deckel; ferner Senkgräber, deren Deckplatten ebenfalls in Gestalt von Giebeldächern mit Eckakroterien zugehauen sind. In Mudjeleia füllt die Grabschrift die ganze Front des Sarkophags, einmal hat man ein Kreuz hineingesetzt, ein sogenanntes Ordenskreuz. Ein Zierfries in Dana zeigt die Vase zwischen zwei Pfauen, wie wir sie an den gleich spätantiken Sarkophagen von Ravenna sahen.[1])

Im Vorstehenden versuchte ich einer stilkritischen Analyse und Würdigung der christlichen Antike auf dem Gebiete der Marmorskulptur die Wege zu ebnen. Möchten nun recht viele klassische Archäologen, vor allem die Arbeiter an den „Antiken Sarkophagreliefs“ und wer sonst in der Kunst der Kaiserzeit Erfahrungen sammelte oder zu sammeln gewillt wäre, Hand anlegen und wetteifernd zur Lösung des chronologischen Problems beitragen.

Wenn wir in der Chronologie und Synchronistik der altchristlichen Sarkophage erst einmal auf festem Boden stehen, dann wird es Zeit sein, der andern Frage näher zu treten, von wo die Typen und von wo die Stile ausgingen. Früher galt es der Forschung, die ja mit den Denkmälern überwiegend in römischkatholischen Händen lag, als ausgemacht, daß Rom die Wiege der christlichen Kunst gewesen sei. Inzwischen trat der Osten mehr und mehr in den Bereich der Forschung, und so hat sich denn die Frage auch an ihn gewandt, ob und in wieweit er Heimat der Typen und Stile gewesen sei. Dabei faßte man vorwiegend Alexandrien ins Auge; dessen Anteil grenzten die verschiedenen Gelehrten in verschiedener Weise ab. Nachdem die Kraus und Wickhoff vom Schauplatz abgetreten sind, ist es wesentlich Strzygowski, der die Herkunft aus dem Osten verficht, und zwar aus dem hellenistischen. In ihm unterscheidet er zwei Kreise, den westkleinasiatischen, in dem sich das Griechische rein erhielt, und den südöstlichen, syroägyptischen, der vom semitisch und persisch Orientalischen stark durchsetzt erscheint. Aus dem Osten, nicht aus Rom, stamme die christliche Kunst der drei ersten Jahrhunderte; von dort verbreitete sie sich nach Westen, nach Rom

[1]) Adam und Eva: J. P. Richter, Mosaiken von Ravenna 131, 1. Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 233. — Senkgräber zu Sergila und Dana: de Vogüé, Archit. civile et relig. de la Syrie centrale Taf. 78. 86. V. Schultze, Archäologie 153 Fig. 46. Kaufmann, Handbuch 135 Fig. 24. — Mudjeleia: de Vogüé Taf. 78. — Dana: ebenda Taf. 45.

wie nach Südfrankreich, nach der Provence, auf dem alten Schiffahrtswege von Kleinasien nach Massilia. In Rom könne diese einheitlich hellenistische Kunst nicht zu Hause sein, weil schon damals auch Rom orientalisch durchsetzt gewesen sei. Von Syrien aber sei Ravenna abhängig gewesen, seine Kunst sei nicht hellenistisch, sondern syrisch (Kleinasien ein Neuland Seite 1. 194).

Neuestens geht Strzygowski noch einen Schritt weiter. Während er früher lehrte, die christliche Kunst stamme in Rom und in Gallien aus derselben Wurzel, der kleinasiatischen, läßt er jetzt Rom sogar von Gallien abhängig sein. „Die Entwicklung geht nicht von Rom nach Gallien, sondern umgekehrt. Das seiner Kultur nach griechische Gallien empfängt direkt zur See von seinem Mutterlande Kleinasien, es gibt mehr an Rom ab, als es von diesem empfängt.“ Noch eine zweite Modifikation seiner früheren Aufstellungen beachten wir, sie betrifft Ravenna: die ravennatische Kunst ist doch nicht ausschließlich syrisch, sondern die ravennatischen Säulensärge sind als späte Ableger des kleinasiatischen Hellenismus zu betrachten (in Schiele's „Religion“ I 383).

Meines Wissens hielt die antike Schiffahrt sich an die Küsten; die nach Massilia bestimmten kleinasiatischen Schiffe machten an der Tibermündung Station. Und sie sollten ihre Kunstfracht an Rom vorbei nach Gallien gebracht haben, um dann Kopien oder Derivate davon als Rückfracht nach der Reichshauptstadt zu bringen? Oder sollte der gallische Einstrom nach Rom etwa von Vienne über Alpen und Apennin gegangen sein? Hätte sich's um original-gallische Typen gehandelt, so konnten sie allenfalls über Luna (Carrara) nach Rom kommen, wohlverstanden zu Schiff.[1]) Aber Kleinasiatisches? Die Hypothese ist sehr kompliziert, und der Sarkophag von La Gayolle kann sie nicht stützen. Ich denke, die chronologische und synchronistische Basis, auf der alle unsere Forschung sich zu bewegen haben wird, stellt jedenfalls dies sicher, daß die Kunst Kleinasiens, Italiens (mit Einschluß also der ravennatischen Säulensarkophage, das sagt ganz viel), Südostgalliens und Nordafrikas die Art eines früheren, dagegen die syrische und koptische, die spätestravennatische und die südwestgallische Kunst die Art eines späteren Zeitraums ist; die beiden Arten laufen nicht rivalisierend parallel, sondern folgen aufeinander, die erstere wesentlich als Stil der früheren und mittleren Kaiserzeit, die letztere als Stil der Spätantike vorzüglich in ihrem Ausgang.

Bildwerke aus besonderen Materialien.

Es handelt sich um die Skulpturen in Porphyr, sowie in Elfenbein und in Holz, endlich um die im technischen Sinne plastischen Arbeiten in Metall und in gebranntem Ton.

Porphyr.

Die Hartsteine verlangen eine andere Bearbeitungsweise, und durch ihre Farbe sowie durch die Politur erhalten sie ein anderes Aussehen, als der Marmor (nur mit weißem Marmor hatten wir zu tun; die hier und da, wie beim trierer Noahsarkophag

[1]) Luna: H. Nissen, Italische Landeskunde II 1902, 286.

verwendeten lokalen Gesteine sind auch weich). Die Arbeiten in Hartstein haben naturgemäß durchweg als Prunkstücke zu gelten.

Im Bereich der christlichen Skulptur tritt eine Klasse von Arbeiten in Porphyr bedeutsam hervor, die Hauptgruppe bilden wieder Sarkophage. Seit langem berühmt sind die zwei in der Sala a croce greca des Vatikan. Sie gelten als die Särge von Konstantia und Helena, Töchtern des großen Konstantin. Sie haben gedrungene Verhältnisse; an jedem der beiden zeigen beide Langseiten dieselbe Darstellung, ebenso sind die Schmalseiten jedesmal bis auf Kleinigkeiten identisch. An den Langseiten des Konstantiasargs windet sich eine riesige Wellenranke drei Ringe bildend, die traditionelle Akanthusranke des schweren Typus, hier infolge des widerstrebenden Materials von ungelöster wulstiger Gestalt; doch ist sie als Weinranke gemeint, daher entsendet sie hauptsächlich in die oberen Räume Helikes, annähernd so schematisch gezeichnet wie am Sarkophag mit den drei in die Weinlese gestellten Guten Hirten Lat. M n. 183 A (F n. 181). Auch am Konstantiasarkophage geht eine Weinlese vor sich, in die drei Ringe der Wellenranke sind vier Eroten verteilt. Unterhalb noch ein Pfau, ein Schaf, und noch ein Erot, der mit beiden Händen eine Girlande vor sich hält. An den Schmalseiten je eine Kelter unter Weinlaube; drei sich fassende frontal gestellte Eroten stampfen die hochgehäuften Trauben, aus einem Löwenmaul fließt der Saft in das mittlere von drei Gefäßen. Die Laube wird von zwei Rebstöcken gebildet, sie entfalten sich im Sinne schematischer Wellenranken. Die mächtige Deckplatte des Sarkophags ist in ihrer oberen Hälfte nach den vier Seiten abgeschrägt, doch bleibt von der oberen Fläche ein kleineres Oblongum. Am Senkrechten der Deckplatte hängen Girlanden, an jeder Seite in der Mitte hochgenommen und von einem herausschauenden menschlichen Kopf getragen. Der Sarkophag ist als christlich zu bezeichnen. — Der Helenasarg, aus dem Mausoleum an Via Labicana (Tor Pignattara) bedurfte starker Ergänzungen, deren Umfang Amelungs Skulpturen des vat. Museums III wohl genau mitteilen wird. Auch hier wiederholen sich an den gegenüberliegenden Seiten dieselben Darstellungen, in diesem Falle Triumphalbilder; die Sieger sind als sprengende Reiter gegeben, die besiegten Barbaren schreiten oder knien gefesselt. Der Sarkophag wurde ursprünglich wohl für einen christlichen Kaiser gearbeitet, der figürliche Schmuck aber ist nichts weniger als christlich.[1])

Strzygowski hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Fragment eines mit dem Konstantiasarkophag nahezu identischen Exemplars sich in Konstantinopel befindet. Da die übrigen dort teils vollständig teils fragmentarisch erhaltenen Porphyrsärge des figürlichen Schmuckes entbehren, so glaubt Strzygowski in dem fraglichen Exemplar einen Rest des Sargs von Kaiser Konstantin dem Großen erblicken zu dürfen; Porphyrsärge bargen einst in der Apostelkirche die Reste Konstantins und anderer Kaiser des vierten Jahrhunderts. — Ferner aber zieht derselbe Forscher einen in Alexandrien gefundenen und im dortigen griechisch-römischen Museum befindlichen Sarkophagdeckel heran, der wiederum eine fast identische Wiederholung vom Deckel des Konstantiasarkophags darstellt. Ein Unterschied ist vorhanden: am römischen Exemplar hängt an jeder Seite eine lange, in ihrer Mitte gehobene Girlande; dagegen am alexandrinischen

[1]) Die beiden Sarkophage: Helbig, Führer I n. 322. 326. — Zu Riegl's Zurückdatierung des Sargs ins zweite Jahrhundert vgl. Strzygowski, Orient 80, 4.

hat man je zwei kürzere Girlanden, deren Blätter auch derber gearbeitet sind, über dem menschlichen Kopf zusammengebunden.[1])

Der Porphyr stammt aus Ägypten; sollte nicht, fragt nun Strzygowski, das in Alexandria gefundene Exemplar in Ägypten gearbeitet sein? und wird es dann nicht wahrscheinlich, daß auch die beiden andern Sarkophage, der konstantinopeler und der römische, in Ägypten hergestellt und fertig exportiert worden sind? Vor die Fundtatsachen gestellt wird jeder Archäologe sich dieselben Fragen vorlegen. Der für einen solchen Sarg bestimmte Rohblock wurde selbstverständlich im Steinbruch fertig ausgehöhlt, um seine Riesenlast für den Transport zu erleichtern; aus demselben Grunde wurde er auch außen mindestens soweit abgearbeitet, daß nur gerade die für die Verzierungen nötige Masse stehen blieb. Nun aber hatte sich am Steinbruch schon vor Jahrtausenden die rechte Technik zur Bearbeitung des Hartsteins herausgebildet, und über allen Wandel, auch manche Ungunst der Zeiten hatte sich die Handwerksüberlieferung bis in die Kaiserzeit gerettet. Nur langsam fand Rom Geschmack an Skulpturen in solchem Stein, und nur einzelne Prachtstücke ließ man aus ihm herstellen. War es da nicht am einfachsten und zweckmäßigsten, die Sachen von der einzig geschulten Arbeiterschaft am Steinbruch gleich fertig machen zu lassen? Geschieht dasselbe doch heutzutage sogar mit Marmorwerken. In Berlin, oder sonstwo an einer unserer Kunststätten, wirds nicht etwa gehauen, sondern modelliert, das Modell geht nach Carrara und wird von Carraresen in Marmor übertragen, dem erfindenden „Bildhauer“ liegt nur die letzte Retouche ob. Freilich, seit Adolf Hildebrands Problem der Form ist's Mode geworden, mit dem Rohblock zu kokettieren, nur ein Kopf und etwa eine Schulter oder Hüfte taucht eben auf, als ob der Bildhauer, nun als ein echter, in michelangeleskem Furor seinen Einfall so herausgehauen hätte; ein Atelierscherz, der nun bald genügend zu Tode geritten sein dürfte. Ob aber der Furor immer echt ist? ob nicht doch der Carrarese behilflich war? Wer bürgt uns nun dafür, daß nicht auch die römischen und neurömischen Kaiser die von ihren Hofbildhauern modellierten „Typen“ in die Porphyrbrüche sandten und dort danach die ägyptischen Scalpellini arbeiten ließen? Zwar ist mir nicht eingefallen, für irgend ein Rom gegen den Orient zu streiten (einstweilen lehne ich jede Einmischung ab; erst müßte der Prozeß richtig instruiert sein), aber ich muß der Wahrheit die Ehre geben, die Herstellung jener Porphyrsärge im ägyptischen Steinbruch mag Tatsache sein. Doch hat das mit der kunstgeschichtlichen Frage nichts zu schaffen.[2])

Etwas anderes ist es, wenn Strzygowski in den Formen Orientalismen erkennt. Den Knoten, mit dem am alexandrinischen Deckel die Girlanden über den Köpfen verknüpft sind, findet er in Syrien und Kleinasien wieder; figürliche Typen am Helenasarkophag vergleicht er mit solchen an einer berliner Holzskulptur aus Ägypten. Das

---

[1]) Konstantinopel und Alexandria: Strzygowski, Orient 75 Abb. 36. 37.

[2]) Wer der Frage der antiken Hartsteinbildwerke näher treten wollte, müßte sie umfassend studieren. Wir besitzen bekanntlich ausgezeichnete Kopien klassischer Bronzestatuen in solchem Material; bevorzugt wurden Gesteine in grünlichgrauer und schwarzer Farbe, weil diese in Verbindung mit der Politur die Wirkung patinierter Bronze gut wiedergab. v. Sybel, Röm. Mitteil. 1891, 242 unten. Furtwängler, Meisterwerke 421. — Besonders zu beachten wäre die Verwendung auch des härtesten Gesteins, des Basaltes. Instruktive Veranschaulichung der Härtegrade verschiedener Steinarten gewährt jetzt das münchener Deutsche Museum Abt. II.

sind aber Stilvergleichungen und Fragen nach den örtlichen Ursprüngen, deren Erörterung vertagt bleiben muß bis wir sonst festen Boden unter den Füßen haben.

Skulpturen christlicher Zeit und aus Auftrag christlicher Kaiser geschaffen, wenn auch nicht spezifisch christlichen Inhalts sind die mehrfach erhaltenen Porphyrsäulen mit angearbeiteten Konsolen, auf denen ebenfalls angearbeitete militärische Gestalten stehen. Diese Militärs, Offiziere gewiß hohen Ranges, in Panzer und Chlamys, tragen jene Militärmütze, die uns, früher irrig als Judenbarett erklärt, in den Szenen „Quellwunder" und „Moses' Bedrängung" begegnete. Je zwei solcher Gestalten stehen auf einer Konsole nebeneinander, zugleich sich umfassend. Zwei solcher Gruppen größeren Formates, mit geringen Resten ihrer Säulenschafte, befinden sich in Venedig an der Markuskirche; zwei ganze Säulen in kleineren Verhältnissen, mit den angearbeiteten Gruppen, stehen in der vatikanischen Bibliothek. Es mögen Arbeiten vielleicht noch des vierten Jahrhunderts sein.[1])

Endlich sei noch die des Kopfes beraubte Porphyrstatue eines Thronenden im Museum von Kairo (hoch 3,08 m) erwähnt, in der Strzygowski zuerst den Christus und ein Werk frühestens des fünften Jahrhunderts vermutete; im Katalog läßt er dahingestellt, ob es ein Kaiser oder ein Christus sei (ein Christus togatus?) und denkt an das vierte Jahrhundert.[2])

Weil die Porphyrarbeiten sich in stilistischer Beziehung mit den Marmorsachen nicht unmittelbar vergleichen lassen, so verzichten wir auf ihre bildliche Wiedergabe.

Elfenbein und Knochen.

Daß Elfenbein seit den frühesten Zeiten in Ägypten und Vorderasien künstlerisch verarbeitet wurde, durfte man von vornherein voraussetzen und wird durch die Ausgrabungen bestätigt. Auch die ältere Steinzeit Südeuropas bildete primitive Gestalten aus den Stoßzähnen des einheimischen Elefanten. In der Kultur- und Kunstgeschichte der klassischen Völker spielte das wertvolle Material eine wichtige, zum Teil führende Rolle, von der kretisch-mykenischen Zeit bis in die römische Kaiserzeit. Schon die kretisch-mykenischen Elfenbeinarbeiten sind nicht Import aus Ägypten oder Vorderasien, sondern Schöpfungen der ägäischen Kunst. Unzählige Geräte, wie musikalische Instrumente, Gestell- und Kastenmöbel, wurden im Altertum aus Elfenbein gefertigt oder mit Elfenbeinschnitzwerk verziert. Auch arbeitete man Figuren daraus, von den kleinsten Statuetten bis zu den großen Goldelfenbeinstatuen der perikleischen, hadrianischen, konstantinischen Zeit. Aus alle dem geht hervor, daß das afrikanische Material von jeher roh verhandelt und von den Kulturländern in Ost und West selbständig verarbeitet wurde (das indische erst in zweiter Linie). An allen Hauptsitzen des Reichtums und der Luxuskunst, also auch in den Residenzen, wird man sich auf die Bearbeitung des Elfenbeins verstanden haben, an allen solchen Orten wird es Elfenbeinschnitzer gegeben haben. Aus dem afrikanischen Material darf man nicht ohne weiteres

---

[1]) Strzygowski in den Beiträgen zur alten Geschichte II 1902, 105. Danach Wittig, Campo santo 118 Abb. 45.

[2]) Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1898, 4 Fig. 1; Koptische Kunst 1904, 3 n. 7256 Abb. 1 Tafel 1.

auf ägyptische Arbeit schließen. Möglich, daß in der Spätantike die Elfenbeinarbeit sich auf einzelne Brennpunkte zurückzog, das muß aber bewiesen werden.

Geweihe und Knochen wurden überall verarbeitet, gewiß schon vor und unabhängig von der Elfenbeineinfuhr; nachdem aber die Elfenbeinschnitzereien ins Leben getreten waren, dienten Knochen als Surrogat.

Eine umfassende Publikation „Kunstwerke aus Elfenbein" bereitete Ernst aus'm Weerth vor; in Kraus' Realenzyklopädie I, 1882, 401 kündigte er das Erscheinen des ersten Bandes an, der die sämtlichen bis dahin bekannten Pyxiden bringen sollte; was daraus geworden ist, weiß ich nicht. Neuerdings begann Hans Graeven, unterstützt vom deutschen Archäologischen Institut und von der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, das Material länderweise zu photographieren und der Forschung zugänglich zu machen, in der Art der münchener „Einzelaufnahmen" griechischer Skulptur; aus seinen Bemerkungen gegen den oben Seite 41 erwähnten Plan eines *Corpus monumentorum christianorum* zu schließen scheint die Ausarbeitung eines Korpus der Elfenbeinwerke nicht in seinen Gedanken gelegen zu haben. Wohl war eine Ausgabe der Diptychen geplant; aber sowohl sie wie das so nützliche, nur in zu kleinem Maßstab ausgeführte Unternehmen der serienweisen Einzelveröffentlichung hat sein zu früher Tod unterbrochen — —[1])

Diptychen. Unter den uns erhaltenen Elfenbeinarbeiten der christlichen Kaiserzeit nehmen die Diptychen die erste Stelle ein, welche die Konsuln und andere höhere Beamte bei ihrem Amtsantritt an den Kaiser und an ihre Freunde, Private bei wichtigen Familienfesten verschenkten. Theodosius verbot 384 den übrigen Beamten außer den *consules ordinarii* Elfenbeindiptychen zu verschenken; doch pflegen Luxusgesetze nicht viel zu erreichen.[2])

Kein Hauch christlichen Geistes beseelt diese Denkmäler offizieller Eitelkeit, diese Selbstdarstellungen höchster Prunkbeamten in goldstrotzender Pupuruniform, dargestellt im Glanzpunkt ihres ephemeren Daseins, da sie im Zirkus das Zeichen zum

---

[1]) Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste II 1875, 360. Marquardt-Mau, Privatleben der Römer II² 1886, 741. Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington-Museum with an account of the continental collections of classical and mediaeval ivories, London 1876 mit Tafeln. Garrucci, Storia VI 1880 Taf. 414 ff. 437 ff. Kraus' Realencyclopaedie I 1882 399 Übersicht der Gattungen und Schulen (aus'm Weerth); 402 Statistik der altchristlichen Elfenbeinskulpturen, museographisch (Kraus). Dobbert im Repertor. 1885, 162 Zur Geschichte der Elfenbeinskulptur. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V. à la fin du XVIII siècle, I Jvoires, Paris 1896 mit Tafeln (chronologisch geordnet). Stuhlfauth, Altchristliche Elfenbeinplastik 1896 mit 5 Tafeln (er konstruiert Schulen; S. 198 eine nach ihnen geordnete Zusammenstellung der Denkmäler). Hans Graeven, Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen, Serie I, Rom 1902; frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photogr. Nachbildung, Serie I (England) Rom 1889. II (Italien) Rom 1900; Bonner Jahrbücher CV 148, 6. Venturi, Storia dell' arte italiana I 1901 456 Fig. 273 ff. Schultze, Archäologie 267. Kaufmann, Handbuch 516. Leclercq, Manuel 327.

[2]) Marquardt-Mau, Röm. Privatleben II² 803. 562. Kübler und Wünsch in Pauly-Wissowa's Realenzykl. IV 1135 und V Art. Diptychon. Bloch in Daremberg-Saglio's Dict. I 271 Art. Diptychon. — Hauptwerke: Gori, Thesaurus vet. Diptychorum consularium et ecclesiasticorum, 4 Bde. 1759. Wilhelm Meyer aus Speyer, Bayer. Akad., philos.-philol. Klasse XV 1881, 1. Héron de Villefosse, Gaz. arch. 1884, 117. Von Meyer wurde Graeven zum Studium der Diptychen angeregt. Die reichhaltigste Übersicht des Materials, mit Abbildungen, immer noch bei Molinier (s. vorige Anm.).

Beginn der Wagenrennen, der blutigen Tier- und Gladiatorenkämpfe, der Athletenspiele gaben. Höchstens das konstantinische Monogramm auf der Kriegsfahne eines Kaisers, das Kreuzchen etwa auf einem Zepter, schließlich auch ein eingeschobenes Christusmedaillon verrät, daß Cultores Christi vor uns stehen. Trotzdem sind die Diptychen so wertvolle Zeugen der christlichen Spätantike wie die gleichzeitigen Elfenbeinarbeiten kirchlichen Gepräges. Beide Klassen gingen aus denselben Werkstätten hervor; und wie sehr sie nach Inhalt und Form eins sind, beweist schon die Tatsache, daß eine wenig spätere Zeit so einen Konsul mit ein paar Messerschnitten in einen König David oder einen h. Gregorius verwandeln konnte. Da bestätigt sich wieder einmal, wie unwissenschaftlich es ist, die Erzeugnisse einer und derselben Kunst, hier der Antike, nach den in ihnen zur Erscheinung gebrachten religiösen Ideen gesondert zu behandeln, die christlichen losgerissen von ihren Geschwistern, den heidnischen, geschichtlich verstehen zu wollen. Wäre es unsere Aufgabe, die Kunstgeschichte der altchristlichen Elfenbeinwerke zu schreiben, so müßten wir sie im Zusammenhang der gesamten Elfenbeinschnitzerei der Kaiserzeit bearbeiten. Hier freilich soll ja nur den klassischen Archäologen das Material an die Hand gegeben werden; daher beschränken wir uns darauf, von den Elfenbeinwerken mit heidnischen Motiven bloß die Diptychen heranzuziehen, als die einzigen datierten Denkmäler der Elfenbeinskulptur.

Für die Stilkritik und Chronologie der gleichzeitigen Kunst von grundlegender Bedeutung sind die mit Namensinschrift des Konsuls versehenen und dadurch datierten Diptychen. Die erhaltenen Exemplare laufen von 406—540 n. Chr.; im folgenden Jahre hob Justinian das Konsulat auf.[1])

Der Name des Gebers steht bei einigen Exemplaren aus der früheren Zeit im Genetiv (*Felicis*), sonst im Nominativ; ferner schrieb man anfangs nur einen Namen, mit der Zeit immer mehrere, der an letzter Stelle stehende ist der Kalendername, nach dem das Jahr genannt wurde. Auf unserem ältesten datierten Exemplar tritt zu dem Namen ein Prädikat (*Probus famulus*; laut Inschrift war das Diptychon für den Kaiser bestimmt). Es folgen noch, meist auf der zweiten Tafel, die Titel (*Vir clarissimus, Vir inlustris, Patricius, Ex consule* usf.). Ist der Konsul in ganzer Figur dargestellt, so steht die Inschrift über ihm in einem Streifen, der sich zur Tabula ansata ausbildet, nur ausnahmsweise unten. Einige Tafeln ohne Figuren bringen die Inschrift in einem zentralen Medaillon. — Die Tafeln haben Hochformat, die ältesten und einzelne spätere schließen oben giebelförmig; die übrigen schließen wagrecht, setzen aber gern im Relief einen Giebel über den Konsul. Die Ränder der Tafeln sind manchmal verziert, besonders an früheren Stücken. Beide Tafeln tragen in der Regel fast dieselben Darstellungen, das Bild des Kaisers (wenn das Diptychon für ihn bestimmt war), sonst das des Konsuls als des Gebers, aber auf den zwei zusammengehörenden Tafeln in etwas verschiedener Haltung und mit verschiedenen Attributen. — Der Konsul steht (Felix) oder sitzt (Asturius) in einem geschlossenen Raum; diesen Typus bezieht man auf die Empfänge bei seinem Amtsantritt. Seit Valentinian III (424—455) entwickelte sich ein eigener Typus, der Konsul in dem für ihn hochwichtigen Augenblick, wo er im Zirkus eine Art Taschentuch (die Mappa) hebt, um das Zeichen zum Beginn der Spiele zu geben; dabei konnte er stehen (vgl. die zwei Marmorstatuen im Konser-

[1]) Aus der Zeit nach 541 stammt vielleicht ein kleines Diptychon, s. Graeven, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1898, 86.

vatorenpalast zu Rom, Helbig, Führer I n. 583. 584) oder sitzen. Statt die Mappa zu heben legt er, wenn er sitzt, die Hand mit der Mappa wohl auch auf den Schoß oder hält sie vor die Brust. Das Nähere über die öfter angedeuteten, vom Konsul verteilten Geschenke, über die in den Sockelbildern mehrfach dargestellten Zirkusspiele, über die oben angebrachten Medaillons mit Kaiserbildern, über Sessel und Zepter des Konsuls findet man bei Wilhelm Meyer.

Nur einige Worte über die Tracht des Konsuls. Abgesehen von den Schuhen trägt er als eine Art Unterkleid eine *tunica talaris* mit langen engen Ärmeln; darüber die kürzere Tunika mit weitem Halsausschnitt und halblangen weiten Ärmeln; endlich als Oberkleid die Toga und zwar kontabuliert (gefaltet, so etwa wie man ein langes Tischtuch zunächst in der Länge mehrmals zusammenfaltet, so daß es an der Oberfläche einen langen Streifen bildet). Mit andern wendet Meyer auf diese Staatstracht den überlieferten Namen Trabea an. Ihm schien das gefaltete Gewand, unter der rechten Achsel irgendwie befestigt, von da über Brust und linke Schulter, um den Rücken und wieder unter der rechten Achsel nach vorn zu laufen, vom Rücken an sich wieder entfaltend und dann ganz entfaltet vor dem Leib vorbei über den linken Unterarm zu fallen (dies öfter beim griechischen Himation, lat. Pallium). Unter der letztbeschriebenen vorderen Togapartie pflegt aber noch ein längerer Streifen bis über den Saum der kürzeren Tunika herabzufallen, von der linken Schulter, seit dem Anfang des sechsten Jahrhunderts von der rechten. Da nun in der Largitio am Konstantinbogen, wo die ganze Tracht zuerst erscheint, ebenfalls in anderen Darstellungen, ein entsprechender Streif auch im Rücken herabhängt [Abb. 21], so schloß Meyer, es handle sich um einen besonderen Streifen, der über die eine Schulter geworfen vorn und hinten lang herabhänge, unter dem vorbeschriebenen „Umwurf". Zweierlei erregt Bedenken, einmal die Befestigung des Umwurfs unter der rechten Achsel, sodann die ganze Zerlegung der Tracht in „Streifen" und „Umwurf", da doch das Ganze nichts ist als die Toga picta. Wilpert faßt beides zusammen, indem er den von der linken Schulter nach vorn fallenden Streifen im Rücken sich mit dem Meyerschen Anfang unter der rechten Achsel verbinden läßt. Hierbei aber bleibt der im Rücken herabfallende Streifen unberücksichtigt und unerklärt, desgleichen die jüngere Tragweise des Streifens über die rechte Schulter. Graeven, der sich Meyer anschloß, unterschied noch vier Nuancen der Tracht im vierten und fünften Jahrhundert. A) Die vorbeschriebene Weise: Beamtendiptychon des *Probianus*, vermutlich Ende des vierten Jahrhunderts [Abb. 64]. B) An der rechten Seite ist der Umwurf himationartig drapiert, so daß er den rechten Arm bis zum Handgelenk umschließt: nicht datiertes Konsulardiptychon mit der Inschrift *Lampadiorum*; umgearbeitetes Konsulardiptychon in Prag; beide vermutlich aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts. C) Das Rückenteil umschließt die rechte Schulter: die datierten Konsulardiptychen 428 Felix und 449 Asturius [Abb. 67]. D) Der Umwurf begann auf der Brust, wurde erst über die rechte Schulter gelegt und dann unter der rechten Achsel durchgeführt, von wo ab seine Anordnung dieselbe war wie auf der Probianustafel: datiertes Konsulardiptychon 487 Boethius [Abb. 70]; das undatierte der Barbarinischen Bibliothek und das früher auf 530, von Graeven auf 480 angesetzte des Basilius. E) Als man um 506 anfing, den langen Streifen über die rechte Schulter zu legen, kehrte man zur Tracht des Umwurfs zurück, wie sie das Diptychon des Probianus zeigt; so Anastasius 517 [Abb. 71]. Neuere Untersuchungen halten die Einheit der ganzen Tracht fest, indem sie voraussetzen, daß die sehr lange

Toga an beiden Enden kontabuliert wurde, in der Mitte aber offen blieb; der ungefaltete mittlere Teil gab den um die Körpermitte drapierten „Umwurf" ab, die beiden gefalteten Enden hingen als die „Streifen" vorn und im Rücken herab. Ganz klar gestellt ist der vielgewundene Gang des purpurgesäumten Goldmantels noch nicht.[1])

Wir lassen zunächst ein Verzeichnis der zweifellos datierten Konsulardiptychen folgen.

406 Probus (Konsul zu Rom). In Aosta. Garrucci, Storia VI Taf. 449, 3. Meyer n. 1. Molinier n. 2 Taf. 2. [Abb. 66]. — Giebelförmiger Abschluß, verzierter Rahmen. Unter pfeilergetragenem verziertem Rundbogen steht Kaiser Honorius nimbiert, gepanzert, in a) mit Victoria auf Kugel und Labarum, in b) mit Stab und Schild, in a) etwas halbrechts, in b) ebenso halblinks.

428 Felix (Rom). a) in Paris, Bibl. nat. b) verschollen. Beide Tafeln bei Gori I 131 Taf. 2 (nach Mabillon). a) Meyer n. 2. Mol. n. 3 Abb. Venturi I Fig. 334 [Abb. 67]. — Giebelförmiger Abschluß, verzierter Rand. a) In geöffneter Portière steht Felix frontal, in der Linken das Zepter, die Rechte vor der Brust. b) Felix steht in Chlamys, in der Rechten das Volumen.

449 Asturius (Rom). a) verschollen b) in Darmstadt. Gori I 58 Taf. 3. Meyer n. 3. Mol. n. 4. — a) ähnlich b) Vor vier Säulen, unter Giebel zwischen Halbanthemien, sitzt Asturius auf der Sella curulis, zwischen zwei Dienern in Tunika und Chlamys, der eine hält die Fasces, der andere ein Gefäß. Hinten das Gestell mit den Kaiserbildern.

487 Boethius (Rom). In Brescia. Meyer n. 5. Mol. n. 5 Abb. Venturi I Fig. 336 [Abb. 70]. — Verzierter Rahmen. a) Vor pfeilergetragenem Giebel, darin Monogramm in Kranz, steht Boethius gering halbrechts, in der Linken das Zepter, die Rechte mit der Mappa hängt herab. b) Er thront gering halblinks mit Zepter und gehobener Mappa.

488 Sividius (Rom). a) in Paris, Bibl. nat. b) verschollen. Meyer n. 6. Mol. n. 6 Abb. — a) gleich b) Inschrift in zentralem eingerahmtem Medaillon, nach oben und unten Anthemien, in den vier Ecken Fünfblattrosetten in wirbelndem Blätterkranz.

506 Areobindus (Konstantinopel). In Zürich. Meyer n. 7. Mol. n. 7. — a) Areobindus thronend hebt die Mappa, unten Zuschauer im Zirkus, in der Arena Löwenkämpfe. b) ebenso, in der Arena Bärenkämpfe. Die fortschreitende Überladung mit Beiwerk schränkt die Figur des Konsuls auf immer kleineres Maß ein.

506 Areobindus (Kpel). In Petersburg. Meyer n. 8. Mol. n. 8. — a) wie vor, unten Bärenkämpfe. b) fehlt.

506 Areobindus (Kpel). In Besançon. Meyer n. 9. Mol. n. 9 Abb. — a) wie vor, unter den Ecken des Sitzbrettes Löwenköpfe mit Ringen im Maul; unten Gladiatorenkämpfe. b) fehlt.

506 Areobindus (Kpel). a) fehlt b) früher in Dijon, jetzt in Paris, Cluny. Meyer n. 10. Mol. n. 10. — b) wie vor, unten Tierkämpfe.

506 Areobindus (Kpel). In Lucca. Meyer n. 11. Mol. n. 11. Venturi I Fig. 337. — a) gleich b) Monogramm des Areobindus unter kleinem Kreuz, zwischen zwei ge-

[1]) Näheres über die kontabulierte *toga picta* (*trabea*) bei v. Premerstein im Jahrb. d. kunsthist. Sammlung des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1903 (gelegentlich der Anicia Juliana im wiener Dioskorides-Kodex).

kreuzten Füllhörnern, aus jedem steigt eine Efeuranke; oben die Inschrift auf Tabula ansata.

506 Areobindus (Kpel). In Mailand, Trivulzi. Gori II Taf. 18. Meyer n. 12. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 205. Molinier n. 12. — a) gleich b) Büste des Areobindus in Ring, ober- und unterhalb ein Monogramm des Konsuls in griechischer Schreibung; alles innerhalb einer großen Raute, deren Seiten pflanzlich ausgebildet sind.

506 Areobindus (Kpel). In Paris, Louvre (nur eine Tafel erhalten). Héron de Villefosse, Gaz. archéol. 1884, 117. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 205. Mol. n. 13 Taf. 3. — Wie die vorige Tafel; flache Arbeit, wie ausgestochen. Auf der Rückseite der Tafel, von breitem verziertem Rahmen umgeben, in sieben Zonen das irdische Paradies mit dem Sündenfall und Kentauren, Sirenen, Panen, tierköpfigen Menschen, Greif, Einhorn, Löwen und andern Tieren; Molinier erklärt die Arbeit für antik und wenig später als 506, Villefosse, ebenso Graeven, für Renaissance des fünfzehnten Jahrhunderts.

513 Clementinus (Kpel). In Liverpool. Meyer n. 13. Mol. n. 15. Venturi I Fig. 338. — a) fast gleich b) Clementinus thront mit Zepter, die Rechte mit Mappa auf dem Schoß, die Füße auf zweistufigem Schemel; hinter ihm Roma und Konstantinopolis; im Hintergrund Bogen zwischen zwei Pfeilern, vor dem Bogen Medaillon mit eigenartigem Monogramm des Konsuls. Über der Tabula ansata Kreuz zwischen den Medaillonbrustbildern des Kaisers und der Kaiserin. Unten zwei Diener in Tunika, volle Geldsäcke entleerend, andere Geschenke liegen am Boden.

515 Anthemius (Kpel). Früher in Limoges, jetzt verschollen. Villefosse 120. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 204. Mol. n. 16. — Ähnlich 517 Anastasius: der Konsul thront, über dem Giebel drei Medaillons, das mittlere zwischen Flügelgestalten. — Fragment Janzé (Unterteil einer Tafel). Meyer n. 17. Graeven a. a. O. Mol. n. 20. Venturi I Fig. 348. Ähnlich 517 Anastasius, daher meist diesem zugeschrieben, von Graeven für 515 Anthemius Mol. n. 16 in Anspruch genommen.

517 Anastasius (Kpel). In Paris, Bibl. nat. Meyer n. 14. Mol. n. 17 Abb. [Abb. 71]. — a) fast gleich b) Anastasius thront, in der Linken das Zepter, die rechte hebt die Mappa; Victorien stehen auf den Enden des Sitzbrettes, an diesen je ein Brustbild, die Löwenköpfe krönen je ein Pfeilerchen, der Schemel ist flach, Sella und Schemel stehen auf quadratischer Platte innerhalb jener Pfeilerchen. Der Kopf des Konsuls steht vor einer Muschel in Steilgiebel auf Pfeilern; als Eckakroterien kubische Basen, darauf Brustbilder in Medaillons, als Firstakroter Kaisermedaillon zwischen zwei Genien. Unten an a) Halbkreis des Zirkus, in den Zwickeln Zuschauer, in der Arena Bärenkämpfe, an b) zwei Friese, im oberen werden Pferde geführt, drei Gruppen unten werden verschieden erklärt. Der Eierstab des Giebelrahmens ganz flach, nur die Umrisse eingeschnitten.

517 Anastasius (Kpel). a) in Berlin, b) in London, South Kensington. Meyer n. 15. Mol. n. 18. Venturi I Fig. 347. — Ähnlich wie das vorige.

517 Anastasius (Kpel). In Verona. Meyer n. 16. Mol. n. 19. Venturi I Fig. 346. — a) fehlt, b) ähnlich wie das vorige.

518 Magnus (Kpel). a) Früher in Leyden, jetzt in Paris, Bibl. nat. b) fehlt. Meyer n. 18. Mol. n. 21 Abb. — Magnus thront; der Thron ist höher aufgebaut, die

Füße des Konsuls stehen auf hoher Doppelstufe. Hinten Roma und Konstantinopolis. Oben hängt eine Blätterkrone zwischen zwei Girlanden. Unten entleeren zwei Männer Geldsäcke. Geringe flache Arbeit.

521 Justinianus (Kpel). In Mailand, Trivulzi. Meyer n. 23. Mol. n. 26 Abb. — a) gleich b) Inschrift in zentralem Medaillon mit verziertem Rahmen; in den vier Ecken Löwenköpfchen in Blätterkranz, dessen Blätterspitzen nicht wirbelnd in derselben Richtung sich umbiegen, sondern abwechselnd rechtshin und linkshin.

521 Justinianus (Kpel). In Le Puy. Villefosse n. 21. Mol. n. 27. — a) gleich b) ähnlich dem vorigen Diptychon.

521 Justinianus (Kpel). Aus Autun, in Paris, Bibl. nat. Meyer n. 24. Mol. n. 28 Abb. — a) wie vor, b) fehlt.

525 Philoxenus (Kpel). In Paris, Bibl. nat. Meyer n. 26. Mol. n. 29 Abb. — a) gleich b) drei runde Medaillons untereinander, umrahmt von Bändern mit medianer Perlschnur; die Bänder sind an den Berührungspunkten miteinander verschlungen. In den Medaillons die Büste des Konsuls, die lateinische Inschrift, die Büste seiner Gattin? Eine vierzeilige griechische Inschrift in Reliefschnitt ist über die Tafel verteilt.

525 Philoxenus (Kpel). In Mailand, Trivulzi. Meyer n. 27. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 206 Abb. Mol. n. 30 Abb. — a) gleich b) lateinische Inschrift in zentralem umrahmtem Achteck, das einer großen Raute eingeschrieben ist. Griechische Inschrift verteilt in vier kleine Medaillons in den Ecken.

525 Philoxenus (Kpel). In Liverpool. Aus Knochen. Meyer n. 28. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 208. Mol. n. 31. — a) fehlt, b) gleich dem vorigen Diptychon, doch kleiner. Die Echtheit wird von einigen bezweifelt.

525 Philoxenus (Kpel). In Paris, Bibl. nat. Meyer n. 46. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 209. Mol. n. 32 Abb. Venturi I Fig. 345. — Wie die vorigen. Während der naturalisierte Rautenrahmen des Areobindus (Mol. n. 13) an vier Stellen gestielte Blätter nach außen sendet, ist hier je ein großes Blatt in die Rautenspitze gesetzt, das mit einem gegabelten Stil aus den diesmal nicht naturalisierten Schenkeln der Rautenspitze kommt.

530 Orestes (Rom). In London, South Kensington. Gori II Taf. 17. Meyer n. 29. Molinier n. 34. Haseloff, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1903, 55. — a) ähnlich, b) Orestes thront, hinter ihm stehen Roma und Konstantinopolis, unten entleeren zwei Männer Geldsäcke in Gefäße (vgl. 513 Clementinus und 518 Magnus).

539 Apion (Kpel). In Oviedo. Meyer n. 30. Mol. n. 35. — a) gleich, b) Brustbild Apions in Medaillon.

540 Justinus (Kpel). In Berlin. Meyer n. 31 Taf. 1, 2. Mol. n. 36. — a) ähnlich b) Halbfigur des Konsuls in Medaillon; nach oben und unten Ranken. Oben in Medaillons Brustbilder, Christus zwischen Justinian und Theodora, unten zwei Männer, die Geldsäcke entleeren.

Wir lassen nun die nicht datierten Konsulardiptychen folgen, das sind solche denen der Name des Konsuls fehlt; doch läßt er sich durch Vergleichung mit wachsender Sicherheit ermitteln. Ihnen reihen wir solche ein, die den Konsulnamen zwar an sich tragen, die aber aus verschiedenen Jahren stammen können; auch hier müssen Typenvergleichung und Stilkritik entscheiden. Da es darauf ankommt, das Material nach

dem Stand der Frage vorzulegen, so folge ich den Datierungen Graevens, soweit er solche bekannt gegeben hat.

„*Lampadiorum*". In Brescia. Meyer n. 42. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 216; Götting gelehrte Anzeigen 1897, 352. Molinier n. 33 Abb. — Der Konsul mit Zepter und Mappa zwischen zwei anderen Beamten in seiner Loge; im Hintergrund tragen vier Säulen einen verzierten Architrav, der über den mittleren Säulen und dem Konsul einen Bogen bildet. Die Loge nimmt nicht die Hälfte des Diptychons ein. Unten der Hippodrom, schräg gezeichnet, mit vier fahrenden Rennwagen. — Früher auf 530 Lampadius bezogen, von Graeven zuerst in den Anfang des fünften Jahrhunderts, dann gegen 350 datiert, letzteres im Widerspruch mit seinen Beobachtungen über die Tracht und ohne Begründung.

In Halberstadt. Meyer n. 4. Mol. n. 38. Hermes, Dom zu Halberstadt 1896, 126. 127 Abb. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 58. [Abb. 68]. — a) ähnlich b) im Mittelfeld steht der Konsul, einmal in Toga, einmal in Chlamys, zwischen zwei anderen Beamten; oben sitzen vier Personen nebeneinander, ein jugendlicher Kaiser, dem Konstantinopolis die Hand auf die Schulter legt, und zu seiner Rechten, also geringeren Ranges, ein älterer, neben diesem Roma; unten kriegsgefangene Barbaren. — Meyer bezog das Diptychon auf Fl. Aëtius, als den Konsul von 454 (nach Seeck bei Pauly-Wissowa I 701, 57 und 703, 10 war er Konsul 432, 437, 446, ein andrer Aëtius war 454 Konsul), Graeven setzte es in das erste Viertel des fünften Jahrhunderts.

„*Basilius*" (Kpel). a) in Florenz, Uffizien, b) in Mailand, Brera. Gori II 134. 136 Taf. 20. 21. Meyer n. 32. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 210, 1 (für die von anderen bestrittene Zusammengehörigkeit der beiden Tafeln). 215. Mol. n. 37. Venturi I Fig. 349. — a) Basilius steht, bei ihm Roma; unten ein Adorierender und noch ein Mann, daneben der Hippodrom mit vier laufenden Rennwagen. b) unten abgebrochen, erhalten das Oberteil eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln, darüber sitzende Victoria, die ein ovales Medaillon hält, dessen Brustbild dem Basilius gleicht. — Früher dem Konsul des Namens von 541 zugeschrieben, von Graeven dem von 480; es sei so unerfreulich wie 487 Boethius.

In Rom, Barberini. Meyer n. 33 Taf. 1. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 215. Molinier n. 41. Venturi I Fig. 344. — a) fehlt, b) Brustbild des Konsuls in Früchtekranz, in den vier Ecken je eine Rosette, oben Inschrift in einer Art Tabula ansata. — Graeven setzt es in die achtziger Jahre des fünften Jahrhunderts, Molinier in das sechste.

506 Areobindus (Kpel)? Früher in Novara, jetzt in Bologna. Meyer n. 35. Mol. n. 14. — a) gleich b) wie 506 Areobindus im Louvre, Mol. n. 13 (Brustbild des Konsuls in großem Medaillon, dies innerhalb pflanzlich naturalisierter Raute); statt der zwei Monogramme Rosetten.

In Liverpool. Aus Kamelsknochen. Meyer n. 36. Mol. n. 43. — Brustbild des Konsuls in Medaillon, oben und unten Rosette zwischen Zweigen. Rohe flache Arbeit wie 506 Areobindus Louvre.

In Bourges. Meyer n. 38. Molinier n. 39 Abb. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 353. — a) ähnlich b) vor einem Bogen, dessen wagerechte Fortsetzungen auf Pfeilern ruhen (in den Zwickeln je ein Adler) thront der Konsul zwischen zwei Dienern; in der

unteren Hälfte Gladiator in Tierkampf. — Meyer schlägt vor, es dem Frankenkönig Chlodwig zuzuschreiben, welchen Kaiser Anastasius 508 zum Konsul ernannte; gegen Molinier ist Graeven dafür.

In London, teils in South Kensington, teils im Brit. Mus. Meyer n. 34. Mol. n. 42. — Die stark abgescheuerte Tafel enthielt unter einem Bogen mit Adlern in den Zwickeln (vgl. Bourges) einen thronenden Konsul. Auf der Rückseite sekundäre Passionsszenen.

518 Magnus (Kpel)? In Liverpool. Knochen. Meyer n. 19. Mol. n. 22. — Ähnlich 518 Magnus: Konsul thront, hinter ihm Roma und Konstantinopolis. Oben hängt zwischen Girlanden eine Blätterkrone; unten entleeren zwei Männer Geldsäcke. Die Inschrift auf der Leiste oben wurde im Mittelalter ersetzt durch die Worte *Pio praesule Baldrico iubente.*

518 Magnus (Kpel)? In Petersburg. Knochen. Meyer n. 20. Mol. n. 23. — Ähnlich 518 Magnus. Inschriftleiste leer. Zwischen ihr und den Girlanden steht in Reliefschnitt: † *Arabonti deo vota.*

518 Magnus (Kpel)? In Paris, Bibl. nat. Meyer n. 21. Mol. n. 24. Venturi I Fig. 342. — Ähnlich 518 Magnus, aber die Inschriftleiste oben und das Sockelbild unten fehlen.

Hiernächst folgen die ins Kirchliche umgearbeiteten Konsulardiptychen.

In Prag. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 213. Mol. n. 45. — Der sitzende unbärtige Konsul wurde im Mittelalter umgearbeitet in einen bärtigen Petrus, die Bogenarchitektur in eine zweitürmige Kirche, wobei man den Bogen zwischen den Türmen stehen ließ. — Das Konsulardiptychon setzt Graeven in die zwei ersten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts, etwa gleichzeitig den Diptychen 406 Probus und Lampadiorum.

518 Magnus (Kpel)? In Mailand, Brera. Meyer n. 22. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 213. Mol. n. 25. Venturi I Fig. 343. — Ähnlich 518 Magnus, aber der Konsul wurde später umgearbeitet in einen Paulus.

In Monza. Gori II 218 Taf. 6. Meyer n. 37. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 218; Gött. gel. Anz. 1897, 77. 1. Mol. n. 44 Abb. Venturi I Fig. 390. — Verzierter Rahmen. a) thronender Konsul hebt die Mappa; der Thron und sein hoher Schemel stehen auf einer wie freischwebend gezeichneten Fußplatte; im Hintergrund tragen zwei auf dem unteren Rahmen stehende, daher überhohe Pfeiler einen Bogen; in den Zwickeln je ein Adler auf Basis; im Bogenrund eine freischwebende kleine Muschel. b) der die Mappa hebende Konsul steht auf hohem zweistufigem Bema zwischen den Pfeilern. Der stehende Konsul trägt die geistliche Tonsur; am Gebälk über ihm steht *Sanctus Gregorius*, an dem über dem thronenden steht *David rex.* Auf den Bögen steht je ein Kreuz. Die meisten Flächen bedeckt flachgeschnittenes mittelalterliches Ornament. Pulszky, Meyer, Bloch, Venturi erklären das Werk für mittelalterliche Nachahmung eines Konsulardiptychons, Gori, Graeven und Molinier erkennen ein echtes Konsulardiptichon, das später umgearbeitet wurde, nach Graeven von langobardischen Künstlern. Der Konsul trägt die Toga im Schema C wie 428 Felix und 449 Asturius, dazu paßt auch der Rahmen. Aber der Bogen mit den Adlern wiederholt den Typus des Diptychons von Bourges,

die Anordnung von Thron und Bema ist der von 517 Anastasius und 518 Magnus verwandt.

Sodann die Beamtendiptychen; darunter werden Diptychen verstanden, welche von Beamten verschenkt wurden, die nicht Konsuln waren.[1])

Rufus Probianus (*vicarius urbis Romae*). In Berlin. Meyer n. 44 Taf. 2. Graeven, Röm. Mitteil. 1892, 215; Gött. gel. Anz. 1897, 75. Mol. n. 50 Taf. 4 [Abb. 64]. — Giebelförmiger Abschluß; verzierter Rahmen, ein besonderer um das Sockelbild, obwohl seine Szene mit der oberen im selben Raume spielt. a) In einer perspektivisch gezeichneten Pfeilerhalle mit Velenverschluß sitzt Probianus in nicht gestickter *toga contabulata* auf zweistufigem Bema (das in verkehrter Perspektive gezeichnet ist, vgl. Oskar Wulff, Kunstwiss. Beitr. für Schmarsow 1907, 1 und Friedländer, Repertor. 1908, 273), die Linke auf ein geschlossenes Buch gestützt, die Rechte sprechend gehoben. Links steht die Kaisertafel, vorn zu beiden Seiten je ein Offizial in Tunika und Paenula, der in einen Codex schreibt. Im Sockelbild stehen zwei Togati, die Blick und Hand zum Vikar heben. Zwischen ihnen steht auf niedrigem Dreifuß das Amtstintenfaß mit Schreibrohr darin (zum Amtstintenfaß vgl. Graeven, Gött. gel. Anz. 352, 5, auch den Dreifuß in Pilatus' Händewaschung [Abb. 35]). b) wie vor, doch tragen alle Beteiligte die Chlamys, der Vikar trägt in eine offene Rolle die ihm zuteil werdende Begrüßung *Probiane floreas* ein. — Das Diptychon gehört zu den besten, Graeven setzt es in die Glanzzeit dieser Kunst zu Ende des vierten und eingangs des fünften Jahrhunderts.

In Wien. Gori II 182 Taf. 3. Meyer n. 54. Mol. n. 53. R. v. Schneider, Album 1895 Taf. 49. Strzygowski, Bull. Soc. arch. d'Alexandrie V 1902, 48 Abb. 34. 35. — Die Tafeln schließen giebelförmig. a) unter gegiebeltem Naïsk steht Roma, b) ebenso Konstantinopolis, (Strzygowski: Alexandria). Rings Eierstab.

In Novara. Gori II 200 Taf. 4. Meyer n. 48. Mol. n. 54. Venturi I Fig. 331. a) ähnlich b) Mann in Chlamys steht auf Schwelle eines flachüberkuppelten Baues. Auf den Innenseiten sekundäre Bischofslisten.

In Liverpool. Meyer n. 41. Mol. n. 51. Venturi I Fig. 335. — Verzierter Rahmen. Oben in Loge drei Beamte in Toga contabulata, der rechts hält die Mappa, der mittlere eine Schale. Die zwei unteren Drittel der Tafel nimmt der Zirkus ein: Kampf mit Elentieren.

In Petersburg. Mol. n. 52. — Rings Perlstab. a) ähnlich b) Tierkämpfe.

Eine Klasse Diptychen stammt nicht von Beamten, sondern von Privaten her; sie mögen bei irgend welchen Anlässen privater Natur verschenkt worden sein. Die meisten entnehmen ihre Motive dem Typenschatz der klassisch-griechischen Kunst, wenn auch vielleicht in deren hellenistischen Ausläufern.[2])

In Paris, Cluny (a) und in London, South Kensington (b). Meyer n. 53. Mol. n. 58. Venturi I Fig. 354. 355. — Im Rähmchen das Palmettenband wie am Beamtendiptychon des Probianus. Über a) steht *Nicomachorum*, über b) *Symmachorum*. a) eine Frau steht rechtshin und hält zwei brennende Fackeln schräg abwärts,

[1]) Beamtendiptychen: Meyer 34. Molinier 7.

[2]) Diptychen von Privaten: Meyer 41. Molinier 11.

vielleicht indem sie die eine an der andern entzündet; dahinter brennender runder Altar unter Pinie, daran zwei Kymbala hängen. b) Eine Frau steht linkshin, in der Linken eine Dose, aus der sie Räucherwerk entnimmt, um es in die Flamme des schräg ins Bild gestellten viereckigen Altars zu werfen; dahinter Knabe mit Kanne und Schale, und Laubbaum. — Das Diptychon bezieht sich auf eine Heirat zwischen Mitgliedern der zwei genannten Familien; solche fanden nach Seeck zwischen 392 und 394, sowie 401 statt (Mon. Germ. hist., auct. antiquiss. VI pag. LIX); Haseloff zieht den ersteren Fall vor, weil damals ein Sohn des Virius Flavianus Nicomachus heiratete, der den heidnischen Kult für kurze Zeit neubelebte (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1903, 55).

In Monza. Gori I Taf. 7. Meyer n. 47. Jullian, Mél. d'archéol. de l'école fr. de Ron I 5. Mol. n. 1 Taf. 1. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 354. — a) Bärtiger steht frontal auf rechtem Standfuß in Tunika, um die ein Schwert gegürtet ist, und Chlamys, die Linke liegt auf dem abgesetzten Schild, die Rechte stützt sich auf die Lanze. In einem Medaillon auf dem geschuppten Schild die Brustbilder seines Sohnes und seiner Gattin; dieselben Bilder sind in die Ornamentfelder der Tunika und der Chlamys gesetzt. Im Hintergrund ein trapezförmiger Giebel, getragen von zwei Säulen mit verkröpftem Gebälk; dahinter erheben sich noch zwei Spiralsäulen. b) vor ebensolcher Architektur steht die Gattin und der Sohn, letzterer in Chlamys. — Jullian und Molinier erkennen in den drei Personen den Stilicho mit seiner Gattin Serena und seinem Sohn Eucherius. Graeven sprach sich hiergegen aus.

In Brescia. Meyer n. 57. Mol. n. 59 Abb. Venturi I Fig. 356. — Die Architektur sonst im Typ des Diptychons von Bourges, nur schließt die Tafel mit dem Bogen ab, so daß die Adler entfallen. Zwischen den Spiralsäulen steht je ein mythisches Paar, a) erklärt als Hippolytos und Phaedra, b) als Virbius und Diana oder Endymion und Selene.

In Liverpool. Meyer n. 55. Wieseler, Denkmäler II Taf. 61. Mol. n. 61. Baumeister, Denkmäler I 139. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 351. Venturi I Fig. 357. — a) Asklepios, b) Hygieia. — Graeven setzt die Arbeit in das vierte Jahrhundert.

In Monza. Meyer n. 51. Mol. n. 63 Abb. Venturi I Fig. 358. — Im Hintergrund antike Barockarchitektur, unter anderem Muschel unter Bogen; davor in a) Muse eine Kithara spielend, in b) ein sitzender Kahlkopf mit Rolle, am Boden offene Rolle und Diptychon.

In Sens. Meyer n. 56. Mol. n. 64 Abb. — Gravierte Pflanzenbordüre. a) Sonnenaufgang, b) Mondaufgang, mit Bacchus als Sol, Diana als Luna.

In Rom. Bull. mun. 1874, 101. Meyer n. 45. Mol. 11, 2. — Bildlos, doch mit Inschrift *Gallieni Concessi VC.*[1])

Bei einigen Tafeln kann man zweifeln, wie man sie rubrizieren solle. So bei der „Apotheose des Romulus", wie eine Tafel genannt wird, die, früher in Florenz, jetzt

[1]) Die Tafel in Triest (Pervanoglou, Archäol. Zeit. VIII 1876 Taf. 12 Mol. n. 60), im oberen Feld sich umarmende Dioskuren, im unteren Europa den Stier küssend, sowie das Diptychon im Louvre (Meyer n. 52. Mol. n. 63), auf jeder Tafel in drei Feldern ebensoviele Schriftsteller, jeder von einer Muse begleitet, hat Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 350 aus der Reihe der Diptychen ausgeschieden.

in London im Brit. Mus. ist, Meyer n. 40. Molinier n. 40 Abb. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 351. 355. Venturi I Fig. 359. — Rings Perlstab. Apotheose eines Kaisers: auf einem von vier Elefanten gezogenen Wagen sitzt unter einem tempelförmigen Baldachin der Verstorbene; gleichzeitig fährt er in kleinerer Gestalt, nackt, auf einem Viergespann empor von dem im Mittelgrund errichteten verhängten Scheiterhaufen, von dem auch zwei Adler auffliegen; oben wird er, bekleidet, von zwei mit Kopf- und Schulterflügeln versehenen nackten Genien, der rechts ist bärtig (also Schlaf und Tod?) zu den Göttern und Göttinnen getragen; den Himmel bezeichnet ein Stück Tierkreis und der Kopf des Sol. — Graeven setzt die Tafel in den Anfang des vierten Jahrhunderts, der bärtige Kaiserkopf müsse sich deuten lassen.

In Bologna. Meyer n. 49. Mol. n. 55. Venturi I Fig. 391. Stuhlfauth Taf. 3, 1. Graeven, Frühchristl. Elfenb. II n. 1. — Giebelförmiger Abschluß. Rings Eierstab nach guter Zeichnung. Auf einer in verkehrter Perspektive gezeichneter Basis steht ein Bärtiger rechtshin, in Sandalen, Chiton und Himation, mit Rolle, den Kopf vorgeneigt. Oben Clipeus mit frontaler Büste.

Aus Trier, in Berlin. Meyer n. 43. Mol. n. 56. — Unter Giebel Muse, dabei Erot mit Palme und mit Büste auf Basis.

In Wien. Meyer n. 50. Mol. n. 57, 1. Rob. v. Schneider, Album, Wien 1895 Taf. 50. Venturi I Fig. 340. Graeven, Gött. gel. Anzeigen 1897, 355; Arch. Jahrb. 1898, 84. — Das Konchamotiv ist zu einer Art Kuppelbau entwickelt, in den Zwickeln je ein Adler; Architektur reich, am Kuppelkranz und den Kapitelldeckplatten Perlstab. In der geöffneten Portière thront frontal eine Fürstin in reichem Kopfschmuck, doppeltem Kleid und perlenumsäumter Chlamys mit großem Einsatz, auf der Linken den Globus mit Kreuz, die Rechte wie spendend geöffnet.

In Florenz, Bargello. Meyer n. 50. Mol. n. 57, 1 Taf. 5, 3. Venturi I Fig. 341. [Abb. 72]. Aus derselben Werkstätte und von derselben Hand wie das vorige Stück, aber von einem andern Diptychon. — Die Adlerschnäbel halten eine Girlande, an den Kapitellen fehlt der Perlstab. Die Fürstin steht mit Zepter und Globus. — Graeven erklärt die Fürstin für Amalasvintha, Regentin für Athanarich 526—534; das Diptychon (er betrachtet, wie alle Gelehrten vor Schneider, die zwei Tafeln für zusammengehörig) sei bald nach 526 gemacht vor dem Konsulardiptychon des Orestes 530, jedenfalls sei es besser, oder vielleicht Gabe des Orestes an die Königin.

Diptychen fanden auch im christlichen Kultus Verwendung. In solchen führte man Verzeichnisse von Personen, verstorbener und lebender, deren man Anlaß hatte beim Gottesdienst zu gedenken; ihre Namen wurden bei der Messe verlesen. Es konnten Wohltäter der betreffenden Kirche sein, oder ihre Bischöfe, und ähnliches mehr; in erhaltenen Exemplaren finden sich z. B. Bischofslisten eingetragen, auch wohl Abschnitte des Rituals. Zunächst werden gewöhnliche Diptychen genügt haben, wie sie jedermann in Gebrauch hatte. Doch zeigen auch Elfenbeindiptychen von Konsuln und andern Beamten derlei Eintragungen; ansprechend ist vermutet worden, diese kostbaren Diptychen habe der antretende Beamte gelegentlich auch an Bischöfe geschenkt, die sie dann ihrer Kirche ließen. Sie konnten übrigens auch aus den Händen anderer Empfänger oder

ihrer Erben durch Schenkung, Vermächtnis oder Kauf zum selben Ziele gelangen. Nun aber trugen, wie wir sahen, die Konsular- und Beamtendiptychen, erst recht die privaten, mehr oder minder heidnischen Bilderschmuck zur Schau; so ist es begreiflich, daß man mit der Zeit dazu überging, für den kirchlichen Gebrauch eigene Diptychen herstellen zu lassen mit Bildern christlichen Inhalts, wie man eben das Christentum damals verstand. Für die ganze Anordnung und die Ornamentik legte der Künstler zunächst natürlich die „profanen" Diptychen zugrunde, die benötigten Figuren und Sinnbilder fand er in der bereits bestehenden christlichen Skulptur und Malerei. Viktor Schultze hat angemerkt, daß die kirchlichen Diptychen in den Einzelfiguren sich denen der Konsuln anschließen, in den Szenen mehr denen der Privaten; doch gilt das nicht allgemein. Wir geben zunächst ein paar Tafeln mit Einzelfiguren, dann solche mit Szenen.[1])

In Rouen. Linas, Gaz. archéol. 1886, 25 Taf. 4. Mol. 53 Abb. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 71. — Dient als Einband einer Bischofsliste, war ursprünglich vielleicht ein Diptychon mit solcher Liste. Rings Eierstab. Auf Pfeilern Steilgiebel, darin Muschel, auf den Giebelschrägen (statt der Adler) je eine umblickende Taube. In a) steht Paulus rechtshin; sein Schema im Sarkophagrelief Lat. n. 174 [Abb. 19]. der Typus in Sarc. Gaule Taf. 11, 1. 12, 4 (G 342. 332, 1). In b) steht Petrus etwas halblinks; sein Typ in Sarc. Gaule Taf. 11, 1 im zweiten Feld von rechts. Die Apostel sind nimbiert. — Die Anordnung der Tafeln ist den Konsulardiptychen entlehnt, die Typik der Apostel der Sarkophagskulptur. Graeven setzt das Diptychon um 400 an.

In London, Brit. Mus. Garr. 457, 1. Mol. 60 Taf. 5, 1. Venturi I Fig. 396. Strzygowski, Journ. hell. 1907, 117 [Abb. 69]. — Oben auf Täfelchen steht † *Δέχου παρόντα καὶ μαθὼν τὴν αἰτίαν* (die Ergänzung stand auf der andern Tafel). Zwei Säulen tragen einen verzierten Bogen, darin steht eine Muschel und vor ihr, in Kranz, ein Kreuz auf Kugel; in den Bogenzwickeln Rosetten in Akanthuswerk. Aus der Koncha führen sechs zu niedrige Stufen herab, die vorn von zwei Pilasterchen wie von Wangen eingefaßt sind (Treppen und Pilasterchen sind aus Motiven der Konsulardiptychen entwickelt, vgl. den Sanctus Gregorius und 518 Magnus). Auf der Treppe steht ein geflügelter Engel (jeder Fuß bedeckt gleich drei Stufen) in Poderes und Himation, das die rechte Schulter umschließt (vgl. die Toga picta Schema C des fünften Jahrhunderts); die Linke stützt sich auf einen Stab, die Rechte trägt den Globus mit dem Kreuz.

Früher bei Denon, zuletzt bei Carrand, jetzt in Florenz, Bargello. G. 451, 3. 452, 3. Mol. 57 Abb. und Taf. 5, 2. Venturi I Fig. 385. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 67. — a) Adam im irdischen Paradies sitzt zwischen Bäumen und vielerlei Tieren. b) Paulus auf Malta (Ap. Gesch. 28) in drei Szenen übereinander; in der Mittelszene lehnt sich seine Figur an den Typus im Diptychon von Rouen. — Graeven setzt das Diptychon in das vierte Jahrhundert.

In Mailand, Trivulzi. G 449, 2. Mol. 63 Taf. 6. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 69, 2. 72 [Abb. 65]. — Eingeteilt in zwei Felder, jedes eingerahmt von verziertem lesbischem Kyma, nur ist am oberen Feld der untere Rahmen wie öfter glatt gelassen. In eigentümlicher Weise geht dieselbe Darstellung durch beide Felder.

[1]) V. Schultze, Archäologie 273.

Unten sitzt der ungeflügelte nimbierte Engel auf einem Stein vor der halboffnen Tür des Christusgrabes, vor ihm lebhaft erregt die zwei Frauen; das Grab erscheint als ein Quaderbau mit zwei Lichtschlitzen und Flügeltür mit Jesusszenen in den Füllungen, umrahmt von breitem Palmetten- und Lotusband. Oben erhebt sich ein tambourförmiger Aufsatz des Mausoleums (Graeven 73, 3 vergleicht die Moles Hadriani und die Mausoleen bei Canina, Edifizi di Roma IV Taf. 284 = Baumeister, Denkm. I Taf. 11) mit Rundbogenfenstern und Zeltdach mit krönender Pigna; Efeu rankt daran herauf. Wie von einer furchtbaren Erscheinung erschreckt sind zwei Wächter mit Militärmützen (vgl. die Moses-Petrusbilder der Sarkophage) in die Knie gestürzt, und zwar anscheinend auf der Plattform des kubischen Unterbaues. Oben über Wolken die geflügelten Symbole des Lukas und Matthäus. Graeven setzt die Tafel um 400 an. — Man vergleiche damit die früher in Bamberg, jetzt in München befindliche Tafel G 459, 4. Stuhlfauth, Engel 138 Abb. Molinier 65. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 69, 2 (Ende des vierten Jahrhunderts). Das Grab besteht hier klar aus kubischem Unterbau mit aufsitzendem Tambour, der hier sichtbar überkuppelt ist; am Unterbau, größer als er, stehen zwei Wächter, mit Kopf und Armen darauf ruhend; hinten ein Baum, vorn links sitzt der ungeflügelte Engel, von rechts kommen drei Frauen. Über ihnen „der Berg" mit der Himmelfahrt des Christus, dargestellt als ein Hinansteigen, die Hand aus Wolken ergreift die des Steigenden; am Abhang zwei wie betäubt hinstürzende Jünger, in der Auffassung verwandt den Wächtern der Tafel Trivulzi.

In Mailand, Dom. G 450. Graeven, Gött gel. Anz. 1897, 75. 77. — Rings ein verziertes Silberrähmchen; im Elfenbein läuft rings eine Reihe aufrechter Blätter. Je vier Passionsszenen. a) Fußwaschen; Händewaschen des Pilatus (hier ist das Waschen in einer Schüssel wirklich dargestellt) und Abführen des Christus; Judas' Ende; die Wächter um das Grab (Rotunde mit Tambour). b) Der Engel und die zwei Frauen am Grab; der Auferstandene und die zwei Frauen im Garten; der Auferstandene auf dem Berg und die Elf; der ungläubige Thomas. — Nach Graeven aus dem fünften Jahrhundert.

In Berlin n. 2. 3. G 451, 1. 2. Beschr. d. chr. Elfenbeinwerke Berlin 1902 Taf. 2. Graeven, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1898, 83. Venturi I Fig. 383. 384. — Unten ein C, das als Rest vom Monogramm des Bischof Maximian von Ravenna erklärt wird. a) Vor Koncha (in den Zwickeln Sol und Luna) sitzt auf einer Art Sella curulis der langbärtig, langhaarige Christus, die Linke auf das Buch gestützt, die Rechte „griechisch segnend" (Daumen und vierter Finger berühren sich); hinter ihm Petrus und Paulus. b) vor gleichem Bau und auf gleichem Stuhl thront (den Kaiserinnen der Konsulardiptychen nachgeschaffen) Maria mit dem Kind auf dem Schoß, beide frontal; hinter ihnen zwei Engel, der eine mit umkreuztem Globus (vgl. Stuhlfauth, Die Engel 205). — Maximian lebte um 550.

In Tongern (a), (b) früher bei Spitzer, jetzt in Brüssel. Mol. 54 Abb. Graeven, Bonner Jahrb. 1900, 152. Rings Weinranke mit Trauben. Vor Koncha steht frontal in a) der langbärtige Paulus, griechisch segnend, in b) der kurzbärtige Petrus, beide mit weitoffnen Augen. — Um 550.

In England, früher bei Bateman, jetzt bei Clean. (Aus S. Maximin bei Trier, nicht aus Luxemburg). G 452, 1. 2. Mol. 78, 1. Graeven, Bonner Jahrb. 1900, 153 f. — a) ähnlich b) vor drei Säulen zwei Evangelisten; in Kopfbildern a) Heilung des

Gichtbrüchigen, b) Jesus und die Samariterin; jedesmal trägt Jesus ein langes Kreuz. — Um 550.

In Rom, Stroganoff. Venturi I Fig. 393. Graeven, Frühchr. Elfenb. II n. 66 (sechstes Jahrhundert). — Zwei Pfeiler tragen eine muschelförmige Kuppel. Der auf niedrigen Stufen stehende Petrus faßt mit der Rechten ein hohes Kreuz an, das auf dem Vierstromberg steht (abgeleitet vom Christus auf dem Vierstromberg mit hohem Kreuz, das Paulus anfaßt; der Typus begegnete uns an Sarkophagen).

In Cremona. G 453, 2. 3. Mol. 78, 2. Unter Koncha steht in a) der heilige Akakios, in b) der heilige Theodoros, jeder in Chlamys und als Orans. Die Muschel schwebt klein unter dem Bogen. Über diesen Brustbilder, in a) der Christus zwischen zwei Heiligen, in b) Maria zwischen zwei Engeln. Rings spätes Blattornament. — Wird ins siebente bis achte Jahrhundert gesetzt.

Diptychen mit fünfteiligen Tafeln. Aus den erhaltenen Inschriften geht hervor, daß sie anfangs Geschenke des Konsuls an Kaiser oder Kaiserin waren, daher auch ihr Typus aus den einfachen Konsulartafeln entwickelt ist. Die fünf Teile sind (mit ihren mutmaßlichen Darstellungen): ein Mittelstück mit dem Kaiser oder der Kaiserin, stehend oder thronend; zwei Seitenstücke mit dem huldigenden Konsul, vielleicht einmal in Toga, einmal in Chlamys; ein Kopfstück mit zwei schwebenden Viktorien [vgl. Abb. 1], die einen Clipeus halten mit dem Brustbild des Kaisers oder der Kaiserin, in den oberen Ecken Sol und Luna als Büsten; endlich ein Sockelstück mit gefesselten oder tributbringenden Barbaren. Natürlich banden sich die Künstler bei den fünfteiligen Tafeln ebenso wenig an ein feststehendes Schema wie bei den einfachen.[1])

In Paris, Louvre (früher in Rom, Bibl. Barberini). Gori II 168 Taf. 1. Meyer n. 58. Mol. 10. Strzygowski in Materialien z. Archäol. Rußlands 1892 Taf. 4; Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien 21 Abb. 17; Kleinasien 137. 183. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 55; Archäol. Jahrb. 1900, 211. Venturi I Fig. 360. Strong, Roman Sculpture Taf. 105. [Abb. 75]. — Mittelstück: Kaiser zu Pferd stößt die Lanze nach unten, links flehender Barbar, rechts unten Gaea, oben bringt auf umkreuzter Weltkugel schwebende Viktorie dem Kaiser den Kranz. Linkes Seitenstück: Krieger halbrechtshin bringt dem Kaiser eine kleine Viktorie auf Plinthe. Rechtes Seitenstück fehlt. Kopfstück: im Clipeus Brustbild des griechisch segnenden Christus mit Stabkreuz, um ihn Sonne, Mond und Stern (Sol und Luna fehlen). Sockelstück: Barbaren bringen Tribut. Abwechselnd auf Konstantius, auf Justinian, auf Konstantin bezogen wurde das Werk von Graeven dem vierten Jahrhundert zugeschrieben; ich vermag ihm und Strzygowski hierin nicht zu folgen.

In München. Nur das rechte Seitenstück (die im jetzigen Einband links anschließende Tafel — vgl. Strzygowski, Bull. Soc. arch. d'Alexandrie V 1902, 8 Abb. 2 — konnte nicht wohl das Gegenstück bilden). Meyer n. 61 Taf. 3. — Rings aufrechte Blätter. Der Konsul in gestickter Toga bringt halblinkshin (dem Kaiser

---

[1]) Meyer 49. Strzygowski, Byzantin. Denkm. I Das Etschmiadzin-Evangeliar 1891, 28. Molinier 38 (auch 73) n. 46—49. Viktor Schultze, Archäologie 273. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 352. Oskar Wulff, Deutsche Lit.-Zeitung 1906, 1468.

im verlorenen Mittelstück) auf einem Gewandteil eine Rolle? Hinter ihm ein Protektor (kaiserlicher Leibwächter) mit Speer und Schild.

In Bologna. Nur das linke Seitenstück, oben gekürzt. G 448, 9. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 60. Rahmen mit fast nur graviertem spätem Blattornament. Konsul fast genau frontal, in Chlamys mit sehr großem Einsatz; hinter seinem Kopf Rest vom Schilde des Protektors (vgl. das vorige Stück). Früher hielt man den Schild für einen Kreuznimbus und den Mann in Chlamys für den heiligen Ovinius Gallicanus.

In Mailand, Trivulzi. Nur Kopf und Sockelstück der zweiten Tafel. Meyer n. 59 Taf. 1. 2. Mol. n. 46. 47. — Kopfstück: die Viktorien halten einen Kranz, darin Brustbild der Konstantinopolis; statt Sol und Luna zwei Rosetten; die untere Randleiste trägt, als Tabula ansata gestaltet, die Worte + *ac triumphatori* + *perpetuo semper augusto.* Sockelstück: Barbaren bringen Tribut, dazu die Titel des Konsuls.

In Basel. Nur das Kopfstück. de Rossi. Bull. crist. 1878 Taf. 1, 3. Meyer n. 60 Mol. n. 48. — Wie das vorige Kopfstück, mit der Inschrift *perpetuae semper* + *augustae.*

Das Diptychon mit fünfteiligen Tafeln ging ebenso in kirchliche Verwendung über, wie das mit einfachen. Wurden solche eigens hergestellt, so trat an die Stelle des Kaisers der Christus, in enger Anlehnung an die Typik der stehenden und thronenden Kaiser, an die Stelle der Kaiserin Maria mit dem Kind; die in den Seitenstücken huldigenden Konsuln oder Krieger wurden ersetzt durch analoge Engel, das Tributbringen der Barbaren im Sockelbild durch das Gabenbringen der ja auch barbarischen Magier; das Kopfstück endlich wird unverändert übernommen, die Siegesgöttinnen heißen nun Engel (in der christlichen Kunst dienen sie besonders zur Verkörperung der Sieghaftigkeit des Christus), das Christusbild mit kreuzgekröntem Zepter sahen wir schon im barberinischen Exemplar an die Stelle des Kaisermedaillons treten.

Im Vatikan (aus Lorch). Gori III Taf. 4. G 457, 2. — Unter dem Rundbogen steht auf Löwe und Drache (zu den Seiten noch Schlange und ein unkenntliches Tier) der jugendlich langlockige Christus, frontal, mit Buch. In jedem Seitenstück naht sich gebückt ein geflügelter nimbierter Engel mit Stab und Rolle; in den Zwickeln über dem Christus je ein kleiner Baum (kommt auch an Sarkophagen vor), in den andern je eine Rosette. Im Clipeus des Kopfstücks ausgeschweiftes gleicharmiges Kreuz auf Strahlensonne, die schwebenden Engel sind nimbiert, statt Sol und Luna je eine Rosette. Im Sockelstück die Magier, links vor Herodes, rechts vor dem Christkind (mit Kreuznimbus) auf dem Schoß der nimbierten Mutter; im Hintergrund Architekturen.

Weiter entfernen sich die für kirchlichen Bedarf arbeitenden Elfenbeinschnitzer vom Schema der Konsulardiptychen, wenn sie die Seitenstücke in Felder zerlegen, deren jedes ungefähr quadratisch ist und einen eigenen verzierten Rahmen besitzt; ein ebensolcher umgibt auch die übrigen drei Teile, so daß die Anordnung des Ganzen sich einer Tür mit Rahmen und Füllungen nähert. Eine erste Gruppe solcher fünfteiliger Diptychen scheint noch im vierten Jahrhundert ihren Ursprung gehabt zu haben.

In Mailand, Dom. G 454. 455. Venturi I Fig. 388. 389. Strzygowski, Kleinasien 198

Abb. 144. — Das Mittelstück bewahrt die Architektur der einfachen Konsulardiptychen, zwei Pfeiler, die hier einen Architrav mit Sims tragen; b) behielt auch die geöffnete Portière. An Stelle des Christus bringt a) das Lamm Gottes in einem Früchtekranz aus Ähren, Wein und Obst, und Oliven, b) eine Crux gemmata auf dem Vierstromberg, Lamm und Kreuz von Silber mit eingelegten Smalten und Steinen. In den Seitenstücken folgen sich von oben nach unten, in a) links: Verkündigung an Quelle (Protev. Jac. 11), Magier den Stern erblickend, Jesus' Taufe; rechts: einer Frau in Modetracht weist ein Engel einen Stern über einem Tempel, Jesus vor einem Schriftgelehrten, Einzug in Jerusalem, in b) links: Heilung der Blinden, Gichtbrüchiger (trägt die Kline verkehrt), Lazarus; rechts: dem auf gestirntem Globus sitzenden Herrn bringen zwei Selige ihre Kränze dar, ein Gelage von vier Personen mit Brot und Fisch, drei Personen vor dem auf gestirntem Globus sitzenden nimbierten Herrn. Kopfstück a) das Christkind in der Krippe mit Joseph und Maria zwischen den umkränzten Symbolen des Matthäus und Lukas, b) Magier vor Christkind zwischen den Symbolen des Markus und Johannes. Sockelstücke: a) Kindermord, b) Weinzauber, jedes Bild zwischen zwei bärtigen Brustbildern in Kranz.

In Berlin (aus Amiens). Rechtes Seitenstück. Haseloff, Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1903, 47 mit Tafel. Strzygowski, Kleinasien 198. — Eierstab umschließt die Felder, Perlstab läuft unter den zwei oberen Feldern und lief um die ganze Tafel. Im Mittelstück wird der Christus irgendwie dargestellt gewesen sein, im linken Seitenstück der Anfang der Kindheitsgeschichte; das erhaltene rechte bringt Kindermord, Taufe, Weinzauber. — Der Thron des Herodes ist schlicht wie der im Kindermord des mailänder Diptychons und wie derjenige Konstantins in der Largitio an seinem Bogen [Abb. 21]. Haseloff setzt die Arbeit in das ausgehende vierte Jahrhundert.

Es wird Sache des Korpus der Elfenbeinarbeiten sein, die ursprüngliche Bestimmung der vielfach einzeln oder gepaart vorkommenden Tafeln zu ermitteln, ob es sich um einfache Diptychen oder Tafeln von solchen handelt, oder um Stücke von fünfteiligen Diptychen, oder welche tektonische Aufgabe sie erfüllen sollten, z. B. die zwei dreiteiligen Tafeln in der Kathedrale von Palermo, Venturi I Fig. 382.

Eine zweite Gruppe kirchlicher fünfteiliger Diptychen ist jünger als die vorbesprochene, hält sich aber enger an die großen Konsulardiptychen. Die Seitenstücke sind in nur zwei Felder zerlegt. Der Christus und die Engel tragen häufig das Stabkreuz (kommt schon im pariser fünfteiligen Diptychon vor).

In Ravenna (aus Murano). a) Gori III Taf. 8. G 456. Venturi I Fig. 394. Wulff, Deutsche Lit. Zeit. 1906, 1468. b) Graeven, frühchristl. Elfenb. II n. 64. Strzygowski, Bull. Soc. arch. d'Alexandrie V 1902, 87 Abb. 63—66. [Abb. 73]. — a) Der jugendliche Christus thront, zwischen den stehenden Apostelfürsten, unter einer von zwei Spiralsäulen getragenen muschelförmigen Kuppel; in den Zwickeln Kreuze. In einer Predelle die Jünglinge in Flammen. In den Seitenstücken links Blindenheilung und Dämonischer, rechts Lazarus und Gichtbrüchiger Typ II; Jesus überall mit Stabkreuz. Im Kopfstück Kreuz in Kranz, gehalten von den zwei schwebenden Engeln; an den Enden je ein stehender Engel mit Stabkreuz und umkreuzter Kugel. Im Sockelstück Jonas aus dem Schiff geworfen, sodann

unter der Laube (aber auf dem Ketos ruhend). Zu beachten ist die Zahnleiste über der Predelle, die Ranke über den Seitenbildchen, die Punktreihe über den oberen derselben, die fast mittelalterlich gezeichnete Randleiste der ganzen Tafel. b) Nur in Teilen erhalten: das Mittelstück mit der unter der muscheltörmigen Kuppel thronenden Maria mit dem Kind, Engel und Magiern, in der Predelle die Geburt mit Salome, bei Crawford; die zwei linken Seitenfelder mit Verkündigung an Anna und Heimsuchung, bei Botkin; das Sockelstück mit Verkündigung, Fluchwasser, Flucht nach Ägypten, bei Stroganoff. — In das sechste oder siebente Jahrhundert gesetzt.

Eine weiter entartete jüngere Reihe der zweiten Gruppe scheint späteren Ursprungs. Zur Typenkritik und Typengeschichte vergleiche man die nächstgenannte Veröffentlichung.

In Etschmiadzin. Strzygowski, Byz. Denkm. I Das Etschmiadzin-Evangeliar 1892, Tafel 1. — a) Im Mittelstücke thront der jugendliche Christus, die Linke auf das Buch gestützt. In den Seitenstücken Szenen aus Jesus' Leben. Links Heilung des Wassersüchtigen, Luk. 14, 2, und eine unerklärte Heilung, rechts Gichtbrüchiger und die Dämonischen, Mt. 8, 28. Kopfstück: „Ordenskreuz" in gemmiertem dickem Kranz, die Bandenden sind schematisch eingerollt, die umblickenden Engel halten den Kranz noch mit beiden Händen; in den oberen Ecken Sol und Luna. Sockelstück: Einzug in Jerusalem (Jesus sitzt seitwärts auf dem Tier, im Tor steht die Stadtgöttin). b) Maria thront, das Kind auf dem Schoß, hinter ihr zwei Engel mit Stäben. In den Seitenstücken Szenen aus Marias Leben. Links: Verkündigung und Fluchwasser (Protevang. Jac. 16. Hist. de nativ. Mar. 12), rechts unten Ritt nach Bethlehem, oben Jesus' Geburt. Kopfstück wie a); Sockelstück: Huldigung der Magier (der erste bärtig). Ornamente: schuppenartige Blätter an den Säulen bzw. Stäben um das Mittelstück, Zahnleiste und hölzerner Perlstab über den Nebenbildern. — Strzygowski erklärte das Diptychon für etwas älter als den Stuhl des Maximian (um 550), setzt es demnach in die erste Hälfte des Jahrhunderts.

In Paris, Bibl. nat. n. 9384. G 458, 1. 2. [Abb. 76]. — a) Mittelstück: Der thronende Christus ist langbärtig, hat den Kreuznimbus und trägt das Buch auf der Hand; hinter ihm Paulus und Petrus. Links Blindenheilung und Gichtbrüchiger, rechts Kananäerin und Dämonischer. Im Kopfstück tragen die Engel auf gemusterten und gefranzten Tüchern Bücher. Im Sockelstück Samariterin und Lazarus. b) Mittelstück: das Kind trägt ein Kreuzzepter. In den Seitenstücken: links Verkündigung und Heimsuchung, rechts Fluchwasser und Ritt nach Bethlehem. Das Kopfstück wie in a), nur haben die Engel die Beinstellung gewechselt. Im Sockelbild Einzug in Jerusalem.

Zu dieser Reihe gehört auch ein in Kasan erworbenes Seitenstück mit völlig geometrisiertem Randornament (Strzygowski, Byz. Denkm. I 43 Abb.).

Es bleibt übrig zu bemerken, daß die großen Diptychen sich meist als Einbanddecken von kirchlichen Büchern erhalten haben; wie diese Einbände vorliegen, sind sie im Mittelalter hergestellt. Man hat gefragt, ob die fünfteiligen Tafeln nicht von Haus aus, schon im Altertum, zu Einbänden bestimmt gewesen seien. Als Einbände in einem allgemeinen Sinne lassen sich alle Elfenbeindiptychen betrachten, insofern sie

die Außenseiten und Schutzdeckel von Schreibflächen darstellen. Ob sie aber schon ursprünglich als Bucheinbände im engeren Sinne des Wortes entstanden sind, so daß also die Konsuln dem Kaiser nicht bloß ein kostbares Diptychon, sondern eine kostbar eingebundene Handschrift geschenkt hätten, das ist eine Frage, die ohne genaueste technische Untersuchung der Tafeln sich kaum beantworten läßt.

Kästchen mit Elfenbein ausgelegt oder beschlagen, oder auch ganz aus Elfenbein, waren von alters her in Gebrauch. Sie dienten dem häuslichen Gebrauch, in der Hauptsache wohl zur Aufbewahrung von Kleinod. Da sie nicht aus einem Stück gearbeitet sein konnten, sondern aus Täfelchen zusammengesetzt werden mußten, so standen sie immer in Gefahr, auseinanderzufallen oder auch auseinandergenommen und anders verwendet zu werden. Aus dem späteren Altertum sind uns mehrere Kästchen mit Reliefs christlichen Inhalts bewahrt worden. Ob sie für kirchlichen oder privaten Gebrauch bestimmt waren, steht in Frage. Das Exemplar in Brescia (seit langem sind die Tafeln auseinandergenommen und in Kreuzform wieder zusammengesetzt) gilt, wie die gebräuchliche Bezeichnung „Lipsanothek" verrät, als Reliquienbehälter; Viktor Schultze aber erklärt es für eine Privatschatulle[1]).

In London, Brit. Mus. G 446, 1—8. Mol. 64. Kraus, Gesch. I, Fig. 390—392. 137. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 75. Venturi I, Fig. 397—400. — Vier Täfelchen: a) Pilatus' Händewaschen, Kreuztragung, Petrus' Verleugnung. b) Judas Ischarioths Ende, der Gekreuzigte mit Titulus *Rex Jud*, zwischen Johannes und Maria links und einem Soldaten rechts. c) Christusgrab als gesäultes Mausoleum mit gefenstertem Tambour, die mit ringhaltenden Löwenmäulern und Reliefs verzierte Flügeltür steht halboffen; vorn sind zwei Wächter im Sitzen eingeschlafen, hinten sitzen zwei Matronen (zum Typus vgl. Furtwängler, Sammlung Saburoff zu Taf. 15—17). d) Christus jugendlich und nimbiert, die Linke offen ausgestreckt, steht auf dem Berg, zwischen Paulus und Petrus und noch zwei Aposteln. — Die Soldaten bei Kreuztragung, Kreuzigung und dem Grab tragen Militärmütze. Etwas kurze schwere Gestalten, übrigens noch guter Stil, entsprechend den Akanthleisten G 446, 5—8. Graeven setzt das Kästchen in den Ausgang des vierten Jahrhunderts.

In Brescia (sog. Lipsanothek). G 441—445. Stuhlfauth 39. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 68; Frühchr. Elfenb. II n. 11—15. Venturi I, Fig. 273—277. Ein Schema der Disposition bei Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 41. — Vier Seiten eines länglichen Kästchens, nebst dem Deckel. Jede Seite ist in vier Zonen zerlegt, in der obersten reihen sich rings um den Kasten fünfzehn Medaillons mit Männerköpfen, vorn in der Mitte der jugendliche Christus zwischen Petrus und Paulus. Von den drei übrigen Zonen gibt die mittlere das Hauptfeld ab, überwiegend mit Christusszenen; niedrige Kopf- und Sockelstreifen enthalten alttestamentliche Bilder. — Vorderseite (G 441): Die weitgeöffnete Rolle in Händen steht der jugendliche Christus zwischen sechs sitzenden Aposteln in überwölbter Halle, deren Schildbogen an Thermen erinnert; die Halle flankieren zwei Türme unter Satteldach, der Eingang zwischen Säulen und mit den zurückgeschlungenen Portieren erinnert an die Diptychenarchitektur, nur daß er viel breiter ist. Links eine Gruppe im Typus der Heilung der Blutflüssigen, von einigen auf das „Berühre mich nicht" Joh. 20, 17 bezogen; rechts Jesus in seiner gewöhnlichen Erscheinung, aber als der gute Hirt

[1]) Schultze, Archäologie 278.

(im Tor des Schafhofs stehend) tritt er dem anspringenden Wolf entgegen, während der Mietling flieht. Kopfleiste: Jonas ausgeworfen und wieder ausgespieen. Sockel: Susanna im Garten und vor Daniel, Daniel zwischen den Löwen. — Linke Schmalseite (G 442): Erweckung der Jairustochter. Kopfstreifen: links David und Goliath, rechts der Prophet aus Juda wider Jerobeams Altar rufend, derselbe tot (als Mumie) am Boden liegend, dabei Esel und Löwe (Kön. I 13, 2. 24). Sockel: Tanz und Gelage der Israeliten vor dem goldenen Kalb. — Rechte Schmalseite (G 443): Blindenheilung und Lazarus. Kopfstreif: Sieben Männer in Flammen; links Moses auf dem Horeb, rechts auf dem Sinai. Sockel: Jakob und Rahel; er ringt mit Gott; sein Traum. — Rückseite (G 444): Verklärung; Sapphira (mit Scheitelzopf) vor Petrus, Ananias' Leiche wird hinausgetragen (hebt aber die Hand). Kopfstreifen: Jonas unter der Laube, links Susanna im Garten, Daniel und der Drache. Sockel: Findung des Moses; er tötet den Ägypter; ein Gelage, wird erklärt aus Mos. II 16. — Die zwei Deckelfriese: a) Jesus in Gethsemane; Gefangennahme; Petrus' Verleugnung (die Magd trägt den Scheitelzopf); b) Jesus vor Kaiphas und vor Pilatus; dazu eine schmale Leiste mit Draperien und Tauben. Es bleiben noch die Sinnbilder zu Seiten der Hauptfelder, einige deutlich aus dem bekannten christlichen Typenschatz entnommen, andere ohne Gewaltsamkeit nicht zu deuten: der Fisch (wie beim Fischhändler am Nagel hängend), der Hahn auf einem Pfeiler, Judas Ischarioth erhängt, der Baum, der Turm, die Tür, der Kandelaber, die Wage. — Das Kästchen setzt Graeven in das ausgehende vierte Jahrhundert.

In London, South Kensington (aus Werden). G 447, 1—3. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 71. — Zwei Langseiten und eine Schmalseite; jedes Täfelchen umgibt ein Blätterkyma. a) Verkündigung an der Quelle; Josephs Traum; Heimsuchung (?); Frau und weisender Engel vor Tempel. b) Magier (ohne Mützen) den Stern erblickend; Krippe; Magier ihre Gaben bringend. c) Pharisäer und der Täufer (nach Mt. 3, 7. 10); Taufe. — Die Typik ist nächstverwandt der fünfteiligen Mailänder Tafel; aber Jesus hat in der Taufe den Kreuznimbus, und in a) ist zwischen die zwei Szenen rechts eine Kirche mit zwei runden Türmen eingeschaltet.

In London, Brit. Mus. G 446, 9—11. — Drei Täfelchen gleicher Größe, in ähnlichem Rahmen wie vor. a) Quellwunder, die Trinkenden tragen Chlamys und Militärmütze. b) Petrus erweckt die Tabitha. c) Paulus sitzt lesend, Thekla hört zu, über einem Stadttor mit rundem Turm mit halbem Leibe sichtbar; Paulus gesteinigt.

Von den Bischofstühlen waren einige ganz oder teilweise mit Elfenbein belegt. Der zuerst bei Ennodius (um 500) erwähnte Tragstuhl des Petrus, des problematischen ersten Bischofs von Rom, hat uns hier nicht zu beschäftigen, seine Elfenbeineinlagen sind heidnisch, Heraklestaten.[1])

Dagegen ist von hervorragender Wichtigkeit der Stuhl des Bischof Maximian von Ravenna (546—556) in der Domsakristei daselbst. Sein Holzgerüst verschwindet unter dem Elfenbein. An den Flächen der Eckpfosten steigen mit Tieren belebte Wein-

[1]) Cathedra Petri: de Rossi, Bull. crist. 1867, 33. Kaufmann, Handbuch 522. Venturi I Fig. 381.

ranken aus Vasen empor, ebenso an den Sprossen der Rücklehne. An der Vorderseite des Sitzes läuft unten ein hoher Fries mit symmetrisch sich auseinanderlegenden, aus zentraler Vase wachsenden Weinranken mit Löwen, Hirschen und Kleintieren; ein entsprechender Fries oben, mit Pfauen, Hirschen, Rindern, zeigt in der Mitte statt der Vase das Monogramm des Bischofs. Ähnliche, nur kürzere Leisten decken die Querriegel zwischen den Sprossen der Rücklehne, die oben und unten von bandumwundenen dicken Lorbeergewinden abgeschlossen wird. Die Füllung der Vorderwand zerfällt in drei schlicht eingerahmte Tafeln in Hochformat, getrennt durch zwei schmälere Tafeln ohne Rahmen; diese fünf Felder sind als Konchen ausgebildet, deren jede eine Figur umschließt, die mittelste den Täufer, die vier übrigen die Evangelisten. Die vierundzwanzig Felder der Rücklehne waren mit neutestamentlichen Szenen ausgefüllt (nur dreizehn sind erhalten), die vorn mit solchen aus der Kindheit des Christus, die hinten mit Christustaten. Die Seiten des Throns schmücken je fünf alttestamentliche Szenen, aus der Geschichte Josephs; sie sind übereinander angebracht, immer zwei größere wechselnd mit drei kleineren.

Die Konchen mit dem Täufer und den Evangelisten erinnern sofort an die Diptychen; ihre Gruppierung zu fünfen aber will Strzygowski, ebenso wie die Anordnung der Tabernakelsarkophage, von der Scenae frons ableiten. Bemerkenswert ist das Auftreten längerer Zyklen alt- und neutestamentlicher Geschichten an Rücklehne und Seitenwänden. Aus der Kindheitsgeschichte erhielten sich: Verkündigung, Fluchwasser, Ritt nach Bethlehem, Geburt, Anbetung des Christkindes durch die Magier (letztere müßten auf einer besonderen Tafel dargestellt gewesen sein); somit war die Kindheitsgeschichte entwickelt im Sinne der apokryphen Marienleben. Zur Typik heben wir einiges hervor; den Täufer mit langem Haar und Bart, in Talar und Pelzkragen; die zwei Evangelisten links als Derivate der Typen des Paulus und Petrus; die geflügelten Engel, deren zwei bei der Taufe Gewänder bereit halten; das Stabkreuz in Jesus' Hand in den Szenen der Rückseite. Die Tafeln der Rücklehne sind geringer gearbeitet als die der Vorderseite, noch geringer die der Nebenseiten. Das ganze Kunstwerk führt Strzygowski auf Antiochia zurück. [Abb. 74]. — Der einzige Rest eines ähnlichen Bischofsstuhls, Relief in Querformat mit Abraham und seinem Knechte, befindet sich im Provinzialmuseum zu Trier.[1])

Dem früher in Grado aufbewahrten sogenannten Stuhl des Markus, des legendaren Bischofs von Alexandrien, schreibt Graeven eine Reihe Elfenbeintafeln zu, die sich zumeist in Mailand, zum Teil in London befinden; von den im ganzen acht Tafeln scheint eine sekundär. Gegenständlich interessant sind die Szenen aus der Legende des Markus (beiläufig bemerkt, die Libyer tragen bis zur Taufe barbarische, nachher römische Tracht, woraus hervorzugehen scheint, daß die Annahme des Christentums und der klassischen Kultur für die Barbaren zusammenfiel). Auffallend sind dichtgedrängte Hintergrundsbauten.[2])

[1]) Maximiansthron: G 414—419. Schultze, Archäologie 281 Fig. 88. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 86. Kraus, Geschichte I 504. Kaufmann, Handbuch 523. Leclercq, Manuel II 352. Molinier 67 Abb. und Taf. 7. Graeven, Frühchr. Elfenb. II n. 41. 62—63; Bonner Jahrb. 1900, 159. 162. Strzygowski, Journ. hell. stud. 1907, 115 ff.. — Relief in Trier: Graeven, Bonner Jahrb. 1909, 154 Taf. 19, 1.

[2]) Mailand: Graeven, Röm. Quartalschr. 1899 Taf. 8. 9; Frühchristl. Elfenb. II n. 42—48 (kurz vor 610). Strzygowski, Orient 34. 74 Abb. 32. Venturi, Storia II Fig. 451—457. Leclercq, in Cabrols Dict. I 1124, 7 Fig. 274. 275.

Mit den Markusreliefs vergleicht Strzygowski eine Arbeit des Louvre, aus der natürlichen Rundung eines Elefantenzahns geschnitten; vorn thront frontal ein Mann im Paulustyp, in Poderes und Himation, mit großem Buch, umgeben von fünfunddreißig Männern in Talar und gestickter, von der linken Hand aufgenommener Chlamys; im Hintergrund, über den Köpfen, eine Stadtmauer mit Tor, Türmen und abgetreppten Zinnen; dahinter ragen Häuser hervor. Aus vielen Erkerfenstern, der Türme und der Häuser, schauen Menschen. Schlumberger erklärte die Szene als eine Predigt des Paulus; Strzygowski erkennt den Markus von Alexandrien mit seinen fünfunddreißig Nachfolgern; die Zeit des letzten, des Bischofs Anastasius, 607—609, ergäbe die Entstehungszeit des Werkes. Ohne der späten Ansetzung widersprechen zu wollen möchte ich doch mit Schlumberger an der Darstellung eines Vorgangs festhalten; es braucht aber nicht gerade eine Predigt zu sein.[1])

Anderes übergehend beschließe ich die Aufzählung der Elfenbeintafeln mit der vielbesprochenen im Domschatz zu Trier. In Querformat schildert sie die Einbringung von Reliquien. Rechts steht vor einer Basilika, auf deren Dächern Leute klettern, eine Fürstin, im linken Arm ein Kreuz tragend (wie wir Jesus und Petrus es tragen sahen); grüßend streckt sie die rechte Hand aus, dem sich nahenden Zuge entgegen. Voran schreitet der Kaiser mit Gefolge, alle in Chlamys, die vordersten mit brennenden Kerzen. Dann kommt der Wagen, auf dem zwei Bärtige sitzen, das Reliquiar auf dem Schoß, in Toga, den Längsstreifen über die linke Schulter gelegt; danach wäre das Relief vor 506 zu datieren, wenn nicht etwas ganz Neues hinzukäme, nämlich die Führung des Bruststreifens im Bogen von Schulter zu Schulter. Die zwei Männer werden als Bischöfe erklärt. Im Hintergrund links ein gesäulter Bau unter großem Rundbogen, darin ein unbärtiger Christus, Brustbild mit Kreuznimbus in Medaillon. Rechtshin entwickelt sich ein langer, mit Menschen besetzter Bau; im Erdgeschoß Pfeilerhalle, darauf eine Logenreihe (die Leute darin schwingen Räuchergefäße), zu oberst noch zwei Reihen Menschen, sei es hintereinander stehend oder auf Sitzstufen untergebracht. — Wir wiederholen weder alle Deutungen, die schon versucht wurden, noch die Datierungen; sie gehen vom fünften bis zum elften Jahrhundert. Ich hebe nur einen Umstand hervor, der mir wichtig erscheint, die genaue Übereinstimmung der Fürstin in Haar- und Kleidertracht mit Graevens Amalasvintha im Diptychon von Wien und Florenz und den analogen Kaiserinnenbildern.[2])

Von den Elfenbeinschnitzereien bleibt noch die wichtige Klasse der Pyxiden. Es sind Büchsen oder Dosen, Abschnitte vom hohlen Teil des Elefantenzahns; ein Boden wird eingesetzt, ein Deckel aufgelegt. Die Büchse (*πύξις*) erscheint früh; leicht ließ sie sich aus einem Stück Rundholz oder Elfenbein herrichten. In Vasenmalereien und in Grabreliefs der klassischen Griechen sieht man dergleichen in den Händen der Frauen; zahlreiche Exemplare in Terrakotta fanden sich in den Gräbern, sie ahmen die Formen der auf der Drehbank hergestellten hölzernen Büchsen genau nach. Die tönernen Pyxiden tragen die übliche griechische Firnismalerei, oft in zierlichster Ausführung, die elfenbeinernen dagegen sind rings geschnitzt. Elfenbeinpyxiden mit heid-

[1]) Louvre: Schlumberger, Mon. Piot I 1894, 165 Taf. 23. Strzygowski, Orient 72 Abb. 30. Leclercq bei Cabrol, Dict. I 1122 Fig. 273.

[2]) Trier: Ausm Weerth, Kunstdenkm. d. Rheinlande I Taf. 58. Westwood 64 n. 148 Abb. Kraus, Gesch. I 502 Fig. 384. Palustre, Trésor de Trèves 1 Taf. 1. Molinier 74 Abb. Strzygowski, Orient 85 Abb. 38. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 168. Graeven, Gött. gel. Anz. 1901, 84, 4.

nischen Darstellungen haben sich in ziemlicher Zahl erhalten, doch fehlt eine Gesamtausgabe. Einzelne besitzen an einer Seite unten einen halbkreisförmigen Ausschnitt mit Verschlußklappe; während sonst die Pyxiden als Schmuckbehälter galten, erklärte Graeven die mit Klappe für Weihrauchgefäße. Die christlichen, das will sagen die mit christlichen Bildern verzierten Pyxiden gelten allgemein als Behälter der Hostien; nur Schultze glaubte sie für profanen Hausgebrauch bestimmt.[1])

Der Bilderkreis der Pyxiden ist nicht allzugroß, viel Fläche bieten sie ja nicht; er ruht auf dem aus der frühchristlichen Zeit überkommenen und im Lauf der Jahrhunderte bereits weiter entwickelten Gut; einiges über die Katakombenmalereien und die Sarkophage hinausgehende bestätigt den ohnehin handgreiflich späten Ursprung, wie es sich auch mit den späteren Elfenbeintafeln berührt. Von alttestamentlichen Typen begegnet Daniel zwischen den zwei Löwen, er in einer Art Barbarentracht, dazu Habakuk vom Engel getragen; die drei Jünglinge in den Flammen, die vom Boden und vom Himmel lodern; dieselben vor Nebukadnezar, der aber die umkreuzte Weltkugel der römischen Kaiser trägt, das Kaiserbild fehlt; Jonas aus dem Schiff geworfen, derselbe unter der Laube, eigentümlicherweise jedoch auf dem Ketos ruhend; die Opferung Isaaks mit eigen hochgebautem Altar; Moses unbärtig aus der Gotteshand das Gesetz empfangend, das hier mit einem Kreuz bezeichnet, somit dem Christentum vindiziert ist. Ein neu auftretender Typus, Szene vor dem Tempel, wurde von einigen auf Melchisedek, von andern auf Aaron und den Bock für Asasel Mos. III 16, 5—10. 20—22 gedeutet. Auch finden sich wieder einzelne Szenen aus der Geschichte Josephs, der Verkauf an die Ismaeliten Mos. I 37, 28, sein Mahl eb. 43, 31—34, der Becher im Sack Benjamins eb. 44. Neutestamentliche Szenen. Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen (an ihm werden zwei Typen unterschieden, je nachdem er die Längsrahmen oder die hinteren Beine des Bettes auf die Schultern nimmt). Neu ist die Heilung des Lahmen und des Dämonischen, was beides auch an fünfteiligen Diptychen vorkommt. Sodann die Erweckung des Lazarus (das Grab einmal als Kuppelbau gestaltet, ähnlich dem Tambour auf dem Christusgrab) und der Jairustochter. Die Samariterin am Ziehbrunnen, in einem Falle sitzt Jesus. Die Speisensegnung mit ebenfalls sitzendem Jesus, neu hinzugefügt aber sind Jünger, die nach beiden Seiten hin die Speisen zur Verteilung forttragen. Aus der Kindheitsgeschichte kehren mehrere Szenen wieder, auch ein paar Motive aus den Apokryphen sind eingemischt: die Verkündigung, Maria spinnt; das Fluchwasser, Maria hält die Schale; der Ritt nach Bethlehem; die Krippe mit Maria und Joseph (auch mit Salome, Protev. Jac. 20), dazu die Hirten; an einer Pyxis erblicken die Hirten statt der Magier den Stern; die Magier ihre Gaben bringend (einmal alle drei bärtig, ein andermal einer). Die Frauen am Grabe. Der thronende Christus zwischen Paulus und Petrus, die übrigen Apostel stehen umher. An den meisten Pyxiden tragen Jesus und die Engel ein Stabkreuz, gelegentlich verrichtet Jesus seine Wunder statt mit dem Zauberstab mit dem Stabkreuz. Die Engel sind geflügelt.

Eine kritische Aufstellung der erhaltenen Pyxiden, in der Art der grundlegenden Wilhelm Meyers für die Diptychen, fehlt noch, so daß schon in dieser Beziehung alle

[1]) Pyxiden heidnisch: Westwood 271. Graeven, Antike Schnitzereien I 1903 n. 1—2, 15—19 (mit Klappe). 20—21. Derselbe, Archäol. Jahrb. 1901, 126. — Christlich: Garrucci, Storia VI 56. 61, 3. Schultze Archäologie 275. Vöge, Beschreibung d. Bildw. d. chr. Epochen, Elfenbeinbildwerke, Berlin 1900 zu n. 1.

Arbeit an ihnen des sicheren Bodens ermangelt. Das nachstehende Verzeichnis will nur den mit dem Gegenstand noch nicht vertrauten Gelehrten das Material an die Hand geben. Soweit der noch unentwickelte Stand der Forschung es erlaubt, ist es chronologisch geordnet, das heißt, einzelne als verhältnismäßig früh sich gebende Stücke sind vorangestellt, andere anscheinend späte mehr ans Ende; über die Entstehungszeit der übrigen soll damit nichts gesagt sein.

Berlin n. 1 Beschr. der christl. Elfenbeinwerke 1902 Taf. 1 (früher n. 427 Taf. 63 der „Beschreibung"). G 440, 1. Westwood 272 n. 767 Taf. 22. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik Taf. 1, 1. Molinier 55. Strzygowski, Bull. Soc. arch. d'Alexandrie V 1902, 10 Abb. 4 (drittes oder viertes Jahrh.). Venturi I Fig. 395 (Spiegelbild!). Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 41 (viertes Jahrhundert). [Abb. 77]. — Der jugendliche Christus thront vor rundbogigem Tabernakel, zwischen den individualisierten Apostelfürsten, die übrigen Apostel stehen umher. Hinten Isaak (als Putto), der Altar steht auf vierzehn Stufen, außer der Gotteshand noch ein Engel.

Bologna. Stuhlfauth 30 Fig. 3 Taf. 1, 2. — Blinder, Lazarus, Gichtbrüchiger, Isaaks Opferung, Taubstummer. Die Isaakszene ist der berliner ähnlich, aber die bolognesser Pyxis ist geringere Arbeit und wohl später.

Paris, bei Wasilewski. G 440, 2. — a) Gesetzesempfang mit unbärtigem Moses, auf dem Gesetz ein Kreuz; dazu drei erregte Israeliten. b) Der Sühnbock für Asasel.

London, Brit. Museum (aus Rom, früher bei Nesbitt). G 440, 3. Westwood 274 n. 771, a. Stuhlfauth 92. Graeven, Frühchr. Elfb. I n. 14—17. — Menas vor dem Richter, der Beistehende hält eine Schrift, auf dem Tisch ein Tintenfaß. Der nimbierte Menas als Orans unter Tabernakel (mit Halbanthemien über den Pfosten, beiderseits des Bogens, wie am Tabernakel der berliner Pyxis), jederseits ein kauerndes Kamel und Adoranten, rechts Männer, links Frauen.

Werden. G 438. 1. Ausm Weerth, Denkm. Rheinlande Taf. 29, 6. Westwood 474. Molinier 56. Stuhlfauth 79, 2. — Krippe mit Maria und Joseph, adorierender Hirt; Hirten erblicken den Stern, ein Hirt in Strohhütte (sog. Simson).

Keele Hall bei Walter Sneyd. (Aus Aachen, nicht aus Sens, Stuhlfauth 63, 5). G 439, 4. Westwood 274 n. 771. — Unter dem Schloß Draperie. Dämonischer (Jesus mit Stabkreuz) und fünf Apostel (einer „segnet griechisch"), dazu das Grab.

Berlin n. 4 Beschr. 1902 Taf. 3 (früher n. 430). G 439, 5. Westwood 273 n. 768. Stuhlfauth 91. — Josephs Verkauf an die Ismaeliten.

Petersburg, Ermitage (früher bei Wasilewski). G 439, 6. Westwood 402. Stuhlfauth 91. — a) Josephs Mahl. b) Der Becher wird in Benjamins Sack gefunden.

Hannover; bei Hahn (aus Westfalen). G 437, 1. Hahn, Fünf Elfenbeingefäße Taf. 1, 1. Westwood 402. — Unter dem Schloß ein Kreuz vor *X*, in Kranz. Drei Jünglinge in Flammen, dazu Engel mit Stabkreuz; dieselben vor Nebukadnezar (mit Weltkugel).

Berlin n. 6 Beschr. 1902 Taf. 3 (aus Minden). G 437, 4. — Oval. Unter dem Schloß Kreuz vor *X* (Kreuzmonogramm), in Kranz. Verkündigung. Ritt nach Bethlehem. Krippe, mit Salome, und Engel mit Stabkreuz.

Pesaro. G 439, 1. Venturi I Fig. 402. 403. — Unter dem Schloß Kreuz in Kranz. Erweckung der Jairustochter, Heilung des Blinden (Jesus mit Stabkreuz).

London, Brit. Museum (früher bei Garthe). Stuhlfauth 189 Fig. 8. Graeven, Frühchr.

Elfenb. I n. 18—21. — Unter dem Schloß Kreuz zwischen zwei Schwänen. Daniel zwischen den Löwen unter einer Pfeilerhalle mit Muschelkuppel (ähnlich der über dem thronenden Christus G 456, fünfteiliges Diptychon aus Murano); links Habakuk vom Engel gebracht. Rechts Figur mit Stab, jenseits des Schlosses Figur, Engel, Schaf (Graeven: Engel weist auf Lamm Gottes. Vielmehr: Verkündigung an Hirten?).

Livorno (aus Karthago). de Rossi, Bull. crist. 1891, 47 Taf. 4. 5. Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 76, 1. — Unter dem Schloß Adler. Speisensegnung, Jesus sitzt, jederseits tragen Jünger Speisen zur Verteilung fort. Flüchtige Arbeit.

Wien, Münz- und Antikenkabinet. v. Sacken, Österr. Centralcomm. Mitteil. 1876, 52 m. Taf. Rohault de Fleury, La messe V Taf. 373. Schmid, Geburt Christi 39, Kat. n. 57. Stuhlfauth 126. — Unter dem Schloß Adler. Magier bringen Gaben, Maria mit Kind frontal. Krippe mit Maria (links) und Salome (ähnlich Berlin n. 6 aus Minden).

Kertsch, bei Novikow. Ainalow, Kais. ruß. archäol. Ges. Petersb. V Taf. 1. Stuhlfauth 93 Fig. 6. — Verkündigung mit schwebendem Engel (unter ihm Kreuz in Kranz). Fluchwasser.

Paris, bei Lavoulte-Chilhac. Rohault, La messe V Taf. 366 f. Stuhlfauth 108. — Samariterin am Ziehbrunnen, Jesus sitzt. Heilung des Lahmen.

Paris (aus Rouen). G 438, 2. Molinier 56 Abb. Stuhlfauth 79, 3. — Unter dem Schloß eine Arca mit vierseitig abgeschrägtem Deckel. Krippe ohne Maria und Joseph, mit Hirten. Drei bärtige Magier bringen Gaben, bei Mutter und Kind unbärtiger Joseph.

Vatikan (aus Mailand). G 438, 3. Westwood 273 n. 770. — Auf der quadratischen Fläche für daß Schloß Christusmonogramm in Rahmen, darunter Arca, wie vor. Blinder, Gichtbrüchiger Typ II, Lazarus (Jesus zweimal mit Stabkreuz).

Paris, Cluny n. 1033. G 438, 4. [Abb. 78]. — Unter dem Schloß Kreuz. Samariterin, Blinder, Gichtbrüchiger Typ I, Lazarus (Jesus einmal mit Stabkreuz).

Paris, Cluny. G 438, 5. — Unter dem Schloß der vorgebückte Dämonische. Samariterin, Blinder, Gichtbrüchiger Typ II, Lazarus, Dämonischer.

Darmstadt. Stuhlfauth 118 Fig. 7. Nöhring, Kunstschätze Darmstadts Blatt 18b. — Unter dem Schloß der vorgebückte Dämonische. Gichtbrüchiger Typ II (Jesus mit Kreuznimbus), Lazarus (das Grab als Rotunde unter Kuppel), Dämonischer.

Florenz, Bargello (aus Luxemburg). G 437, 5. Venturi I Fig. 401. Stuhlfauth 79, 4. Graeven, Frühchristl. Elfenb. II n. 20. 21 (fünftes bis sechstes Jahrhundert). — Unter dem Schloß ein Schaf. Magier (der erste bärtig) bringen Gaben (das Christkind hält Stabkreuz); Verkündigung an die Hirten.

Sitten. Rohault, La messe V Taf. 371. Stuhlfauth 132. — Frauen am Grabe, Engel sitzt mit Kreuzstab; beiderseits ein Evangelist? Beiderseits des Schlosses ruhende Wächter.

Wien, bei Figdor. Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1898, 37 Fig. 6 Taf. 12.

Rom, Thermenmuseum (aus Nocera). Venturi I Fig. 406. — Fragment: Opferung Isaaks.

Paris, bei Wasilewski (früher in Mailand, dann bei Gherardesca). G 437, 2. Westwood 273 n. 769. — Jonas aus dem Schiff geworfen, viel Fische im Wasser, auch unter dem herzförmigen Schloß, ein Engel mit Stabkreuz schwebt heran; ein Engel schreitet zu dem unter der Laube auf dem Ketos ruhenden Jonas.

Hannover, bei Hahn (aus Bayern). G 437, 3. Hahn Taf. 11, 5. — Komposition wie zuvor, Ausführung mißverstanden.

Berlin n. 5 Beschr. 1902 Taf. 3 (aus Straßburg). — Fragment: Lazarus? Jesus mit Nimbus, zwei bärtige Apostel.

Bonn (aus Bayern). G 439, 2. Hahn Taf. 3, 4. — Unter dem Schloß Arca oder Käfig. Lazarus (Jesus hält Stabkreuz), links sieben bärtige Apostel.

Paris (aus Bar-sur-Aube). G 439, 3. du Sommerard, Les arts au moyen age Taf. 11. — Blindenheilung (Jesus mit Stabkreuz), fünf bärtige Apostel.

Paris, Cluny n. 1034. — Blinder (Jesus mit Stabkreuz), fünf bärtige Apostel. Die vier letztgenannten Pyxiden stehen sich nahe.

Fassen wir zusammen, was an Daten und Indizien zur chronologischen Bestimmung der Elfenbeinwerke vorkam; von den hypothetischen Ansetzungen machen wir dabei nur ganz zurückhaltend Gebrauch.

Aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts stammt nach Graeven das londoner Privatdiptychon mit Apotheose eines Kaisers (sog. Apotheose des Romulus) Mol. n. 40 Abb. Venturi I Fig. 359. — Wir bemerkten, daß unter Konstantin die kontabulierte Toga (Trabea) zuerst auftritt, am Konstantinsbogen [Abb. 21]. — In das vierte Jahrhundert setzt Graeven das private Diptychon in Liverpool mit Asklepios und Hygieia Wieseler, Denkm. II Taf. 61. Baumeister, Denkm. I 139. Venturi I Fig. 357. Das kirchliche Diptychon im Bargello mit Adam im Paradies und den Paulusszenen G 451, 3. 452, 3. Die berliner Pyxis mit zwischen den Aposteln thronendem jugendlichem Christus und dem Isaakopfer G 440, 1 [Abb. 77]; letztere Szene kehrt ähnlich an der übrigens späteren bologneser Pyxis wieder, Stuhlfauth 30 Fig. 3.

Im ausgehenden vierten Jahrhundert erreichte nach Graeven die (römische) Elfenbeinskulptur und in ihr die altchristliche Kunst ihren Höhepunkt. Das Beamtendiptychon des Probianus in Berlin Mol. n. 50 Taf. 4 mit Giebelabschluß, verziertem Rahmen, Raumtiefe [Abb. 64]. Das Privatdiptychon Nicomachorum-Symmachorum, nach Haseloff eher aus 392/394 als aus 401. Das rechte Seitenstück eines fünfteiligen Diptychons in Berlin Haseloff, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. 1903, 47 Abb. mit Kindermord, Taufe, Kana. Das Fragment in Nevers Haseloff 51 Abb. Das fünfteilige mailänder Diptychon G 454. 455 und das verwandte werdener Kästchen in London G 447, 1—3. Das Diptychon Trivulzi mit den Frauen am Grabe G 449, 2 [Abb. 65] und das münchener aus Bamberg mit derselben Szene und der Himmelfahrt G 459, 4. Die Lipsanothek in Brescia G 441—445. Die vier Kastenreliefs mit Passionsszenen G 446, 1—4, und die drei mit Petrus- und Paulusszenen, G 446, 9—11, beide Reihen in London. — Einige Diptychen seien hier angeschlossen, die vielleicht doch nicht ganz so alt sind. Ein Beamtendiptychon in Wien mit Roma und Konstantinopolis oder Alexandria, die Tafeln mit giebelförmigem Abschluß, die Figuren unter gegiebelten Tabernakeln, Gori II 182 Taf. 3. R. v. Schneider, Album Taf. 49. Das Privatdiptychon in Monza, vermeintlich mit Stilicho und Familie, Gori I Taf. 7. Molinier n. 1 Taf. 1, mit trapezförmigem Tabernakelschluß. Das kirchliche Diptychon von Rouen mit Paulus und Petrus in bekannten Typen, die Tabernakel mit Steilgiebel, darin frei schwebende kleine Muschel, in den Zwickeln Tauben (statt der an Profandiptychen beliebten Adler) Molinier 53 Abb.

Fünftes Jahrhundert, Anfang. Toga Tracht B (der Umwurf umschließt den rechten Arm). Konsulardiptychon 496 Probus, in Aosta, G 449, 3 [Abb. 66]. Nichtdatiertes „Lampadiorum" in Brescia, Molinier n. 33 Abb. Der Konsul in einen Petrus umgearbeitet, Diptychon in Prag. Gehört hierhin das rechte Seitenstück eines fünfteiligen Kaiserdiptychons in München, Meyer n. 61 Taf. 3?

424—455 Valentinian III. Zu seiner Zeit kommt der Typus des die Mappa hebenden Konsuls auf. Toga Tracht C (der Umwurf umschließt die rechte Schulter). Nicht datiertes Konsulardiptychon in Halberstadt [Abb. 68]. 428 Felix, in Paris, Molinier 3 Abb. Venturi I Fig. 334 [Abb. 67]. 449 Asturius, in Darmstadt, Gori I Taf. 3. Das Konsulardiptychon in Monza Molinier n. 44 Abb., dessen Figuren in einen König David und einen heiligen Gregor umgearbeitet sind, gibt dem Konsul die Tracht C, doch finden sich im Architektonischen Anklänge an Diptychen aus dem anfangenden sechsten Jahrhundert; im Rundbogen des Tabernakels freischwebende kleine Muschel. — Ist es bloßer Zufall, daß auch die Schulter des Engels auf dem londoner Diptychon G 457, 1 [Abb. 69] der Mantel umschließt? — Das kirchliche Diptychon im mailänder Dom G 450 mit Szenen aus den Evangelien setzt Graeven in das fünfte Jahrhundert. Wie sich die Rückwärtsbewegung zur frontalen Darstellung vollzog, bleibt noch zu ermitteln, somit auch die genauere Zeitbestimmung des fünfteiligen Konsulardiptychons mit zentralem Kaiser, davon nur das linke Seitenstück mit fast genau frontalem Konsul in Chlamys, hinter ihm der Schild des leider abgesägten Protektors, in Bologna bewahrt wird, G 448, 9; man vergleiche die Figur mit den zum Anfang des fünften Jahrhunderts erwähnten münchener Seitenstück, um den Abstand zu ermessen. Reicht der hier vorausgesetzte Zeitabstand überhaupt aus, um die Verschiedenheit des Stils zu erklären?

In den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts erscheint die Tracht D der Toga. Graeven zieht hierhin die Konsulardiptychen des Basilius Venturi I Fig. 349, das er auf 480 datiert; des Boethius 487 Venturi Fig. 336 [Abb. 70], und das der Bibliothek Barberini bei Meyer Taf. 1, 1. Venturi I Fig. 344. In diese Zeit gehört noch das rein ornamental behandelte Diptychon 488 Sividius, Molinier n. 6 Abb.

Sechstes Jahrhundert Anfang. Für diese Epoche liegt eine Reihe von Konsulardiptychen vor. Die Toga kehrt zur ursprünglichen Anordnung zurück, nur wird der „Streifen" über die rechte Schulter gelegt. 506 Areobindus, Molinier n. 9 Abb.; n. 13 Taf. 3; Venturi I Fig. 337; Gori II Taf. 18. — Das Diptychon von Bourges, Mol. n. 39 Abb., von Meyer und Graeven dem Frankenkönig Chlodwig, Konsul 508, zugeschrieben. — 513 Clementinus, Venturi I Fig. 338. — 515 Anthemius. — 517 Anastasius, Mol. n. 17 Abb.; Venturi I Fig. 347. 346 [Abb. 71]. — 518 Magnus, Mol. n. 21 Abb.; Venturi I Fig. 342. 343. — 521 Justinianus, Mol. n. 26 Abb., n. 28 Abb. — 525 Philoxenus, Mol. n. 29 Abb., n. 30 Abb. — Die noch nicht datierten christlichen Pyxiden werden sich mit der Zeit auf die verschiedenen Epochen zwischen Konstantin und Justinian verteilen lassen.

Die Zeit des Kaisers Justinian 527—565. Die im fünften Jahrhundert rapid gesunkene Kunst des Elfenbeinschnitzens hebt sich wieder in der Zeit Justinians, sagt Graeven in den Gött. gel. Anz. 1897, 75. Derselbe erklärt die Fürstin auf den Diptychontafeln in Wien und Florenz (Mol. n. 57, Taf. 5, 3. Venturi I, Fig. 340. 341. [Abb. 72]) für Amalasvintha, das Diptychon müßte bald nach 526 entstanden sein. Der aus der herkömmlichen Koncha entwickelte Kuppelbau kehrt etwas modifiziert

auf dem Beamtendiptychon in Novara wieder, Venturi I, Fig. 331. In anderer Richtung ist die Barockarchitektur im Hintergrund der Muse und des kahlköpfigen Dichters entwickelt, auf dem Privatdiptychon zu Monza Mol. n. 63 Abb. Venturi I, Fig. 358; da sind auch die um die Säulen geschlungenen Vorhänge wie bei Amalasvintha. Hier möchte ich fragweise das Trierer Relief mit der Einbringung von Reliquien durch zwei Bischöfe stellen; die genaue Übereinstimmung der Haar- und Kleidertracht der das Kreuz tragenden Kaiserin vor der Basilika mit Graevens Amalasvintha scheint einstweilen das greifbarste Kriterium zur Zeitbestimmung des vielbesprochenen Werkes (Mol. 74 Abb. Kraus, Gesch. I 502, Fig. 384). Würde die Tracht der „Bischöfe" dazu stimmen? — Es folgen die letzten Konsulardiptychen. 530 Orestes, Gori II 104 Taf. 17. — 539 Apion. — 540 Justinus, Meyer Taf. 1, 2. Man vergleiche 488 Sividius Mol. n. 6 Abb., um den Abfall zu ermessen; dabei beachte man, daß die Halbpalmetten des Sividius bereits die Tendenz verraten, welche bei denen des Justinus zur Reife gekommen ist.

Von kirchlichen Elfenbeinarbeiten wird frühestens an dieser Stelle die zweite Gruppe der fünfteiligen Diptychen einzureihen sein, aber höchstens die ältere Serie, vertreten durch das Exemplar aus Murano, in Ravenna, G 456 [Abb. 73]. Der im Sockelstück unter der Laube so sonderbar auf dem Ketos ruhende Jonas kehrt ebenso an der Pyxis Wasilewski G 437, 2 wieder, und in der geringeren Wiederholung bei Hahn G 437, 3. Die in Anlehnung an wirkliche Kuppeln aus der Koncha entwickelte, muschelförmige Kuppel (man wird sich erinnern, daß am ravennatischen Sarkophag des Barbatianus die Muscheln den sie ursprünglich umschließenden Bogen bereits abgeworfen hatten [Abb. 53]) findet sich in etwas abweichender Behandlung auch an der Tafel Stroganoff Venturi I Fig. 393. Graeven, Frühchristl. Elfenb. II n. 66 (Petrus mit Schlüssel faßt das hohe Kreuz auf dem Vierstromberg); ferner, und zwar genau in der muraneser Gestaltung, nur auf Pfeilern statt auf Säulen ruhend, über Daniel zwischen den Löwen, an der Pyxis Garthe (jetzt in London), Stuhlfauth 189 Fig. 8. — Hier etwa möchte sich die Pyxis Cluny n. 1033 G 438, 4 [Abb. 78] einreihen lassen; nah verwandt ist die Schnitzerei des Elfenbeinkammes von Antinoe, veröffentlicht von Strzygowski in der Röm. Quartalschrift 1898, 9 Taf. 1: a) Reiter in Chlamys, orans, in Kranz, den zwei bewegt schreitende Viktorien oder Engel halten, b) Lazarus (Jesus mit Stabkreuz) und Blindenheilung.

Danach käme der Thron des Bischof Maximian von Ravenna (546—556) G 414—419. Mol. 67 Abb. und Taf. 7. [Abb. 74]. Dazu gesellt sich der Rest eines gleichartigen Thrones in Trier, Bonner Jahrb. 1900 Taf. 19, 1, das Diptychon mit Paulus und Petrus, teils in Tongern, teils in Brüssel, Mol. 54 Abb., sowie dasjenige aus S. Maximin bei Trier, in England (früher bei Bateman, jetzt bei Clean) G 452, 1. 2, mit je zwei Evangelisten und je einer Jesusszene oben statt des Muschelbogens.

Die jüngere Reihe der zweiten Gruppe fünfteiliger kirchlicher Diptychen kann ich bis auf bessere Belehrung dem Maximiansthron nicht voranstellen. Erst aber will das einst barberinische, jetzt pariser fünfteilige Diptychon hier eingeordnet sein; man erinnert sich, es zeigt zentral den Kaiser auf bäumendem Pferd mit rechtsgestelltem Kopf, im Sockelstück tributbringende Barbaren, im Kopfstück das Brustbild des griechisch segnenden unbärtigen Christus mit kreuzbekröntem Zepter (Stabkreuz), Gori II 168 Taf. 1. Venturi I Fig. 360. Strong, Roman sculpture Taf. 105. [Abb. 75]. Die noch umblickenden, schwebenden Siegesgöttinnen oder Siegesengel, die verzierten rahmenden

Stäbe um die hohen Tafeln, die Zähnchen über dem Soldaten, alles kehrt wieder in dem führenden Vertreter der jüngeren kirchlichen Diptychen zu Etschmiadzin, Byz. Denkm. I Taf. 1. Die eingerollten Bandenden unter dem Christusmedaillon beweisen, daß das Vorbild des Kaiserdiptychons im Kopfstück einen ähnlichen Kranz enthielt wie die Deckel des Evangeliars. Den tributbringenden weithosigen bärtigen Ägyptern dort entsprechen die gabenbringenden weithosigen bärtigen Magier hier; die Siegesgöttin mit Tropaeon zwischen Ägyptern und Indern dort kehrt wieder in dem die Magier begleitenden Engel hier. Nur ist die Arbeit für den Kaiser sorgfältiger, die für die Kirche allzuflott. — Noch später ist Paris, Bibl. nat. n. 9384 G 458, 1. 2. Dazu das Seitenstück aus Kasan, in Moskau, Byz. Denkm. I 43 Abb. — Nebenher gehen mehrere Arbeiten von Interesse. Das berliner Diptychon n. 2. 3 (G 451 1. 2. Venturi I Fig. 383. 384) mit dem bärtigen Christus und dem Christkind auf dem Schoß der Mutter. Wenn Smirnov das C am unteren Rande mit Recht als den Rest eines ursprünglich vorhandenen Maximiansmonogrammes ansieht, so hat der Bischof das Diptychon zu anderer Zeit und aus anderer Werkstatt bezogen, als den Thron. — Ferner die Tafel in Paris, Cluny, Giraudon n. 276, mit langbärtigem Paulus vor geschlossenem gemustertem Vorhang der Koncha. — Eine Anzahl Pyxiden schließt sich an. Verhältnismäßig früh scheint die bei Wasilewski G 440, 2 mit Gesetzesempfang; das Gesetz ist mit einem Kreuz bezeichnet wie das Buch des Christus an den Diptychen zu Etschmiadzin und Paris G 458, 1 und das des Paulus an der Tafel zu Cluny. Damit läßt sich vielleicht die Pyxis in Pesaro vergleichen G 439, 1. Der Heilung des Blinden assistieren zwei bärtige Apostel mit Büchern; die Zahl solcher assistierender bärtiger Apostel mit Büchern steigt in den letzten vier Pyxiden unseres Verzeichnisses bis zu fünfen. Diese vier Büchsen sind später als die bei Wasilewski und in Pesaro, sie gehören in die Gefolgschaft des Diptychons der Bibliothèque nationale und des Paulus von Cluny, sind aber bis zur Rohheit flüchtig geschnitten: Berlin n. 5. Bonn G 439, 2. Paris G 439, 3. Paris, Cluny n. 1034.

Auf der Schwelle zum Mittelalter stehen die Tafeln, welche Graeven auf den als Markusthron verehrten Stuhl zu Grado zurückführt (Röm. Quartalschr. 1899 Taf. 8. 9; Frühchr. Elfenb. II n. 42—48); sie seien kurz vor 610 entstanden. Daneben bliebe die sog. Predigt des Paulus zu nennen, die Strzygowski anfangs auf Markus und seine fünfunddreißig Nachfolger deutete, Strzygowski, Orient 72 Abb. 30; Bull. Soc. arch. d'Alexandrie 1902, 79. — In das Mittelalter selbst führt uns die immer noch im Geleise der Konsulardiptychen fahrende Doppeltafel in Cremona G 453, 2. 3 mit den heiligen Akakios und Theodoros.

Sobald die Elfenbeinarbeiten in sich chronologisch geordnet sind, soweit die in ihnen offenliegenden Kriterien es erlauben, und die Sarkophage ebenso, wird es förderlich sein, beide Reihen miteinander zu vergleichen, die Elfenbeinsachen insbesondere mit den spätantiken Sarkophagen, den ravennatischen, gallischen usf.

Zum Schlusse sei noch kurz auf die Versuche hingewiesen, den einzelnen Elfenbeinarbeiten ihre Heimat nachzuweisen. Stuhlfauth blieb bei Italien (Rom, Mailand und Ravenna, Monza und Byzanz). Strzygowski verlegte, mit anderen, den Schwerpunkt nach dem Osten, insbesondere nach Syrien und Ägypten. Graeven stand dieser Richtung keineswegs ablehnend gegenüber, meinte aber, erst wenn das ganze Material, miteingeschlossen die spätantiken Reliefs heidnischen Inhalts, gesichtet und geordnet sei,

würden wir eine festere Grundlage besitzen, auf der sich die Geschichte der altchristlichen Elfenbeinskulptur aufbauen ließe.[1])

Holz.

Die geschnitzte Tür von San Ambrogio zu Mailand hat Goldschmidt einer eingehenden Prüfung unterzogen, die zum Ergebnis gelangt, das Werk sei nicht mittelalterlich, aus dem neunten oder elften Jahrhundert, wie man früher meinte, sondern antik, und rühre vom ursprünglichen Bau der Basilika her, welchen Bischof Ambrosius 379 begann und 386 weihte; die Türe würde aus dem Ende der Bauzeit stammen. Beim Neubau der Kirche um 1100 würde die Tür wieder verwendet worden sein, an der alten Stelle; damals hätte man die Ringe haltenden Löwenmäuler durch neue ersetzt. Später stand die Tür als eine Reliquie des H. Ambrosius in Ehren; die frommen Besucher lösten sich Splitter vom Bildwerk und nahmen sie als köstliche Kleinodien mit. Diese langsame Zerstörung war 1750 soweit gediehen, daß eine gründliche Herstellung nötig schien. Die am stärksten beschädigten unteren Bildfelder wurden durch neue ersetzt (die Reste der unteren Großfelder werden im Archiv der Kirche aufbewahrt), die nicht ebenso stark verletzten übrigen stellte man her, so gut man es damals vermochte. Von den Ornamentrahmen der Füllungen wurden große Teile neu gearbeitet, ebenso das Hauptrahmensystem.

Die Tür besteht aus zwei Flügeln, ein jeder enthält zwei hohe Felder zwischen drei niedrigen; die hohen Felder sind in zwei Zonen zerlegt, so daß im ganzen vierzehn Bilder zu schaffen waren. In den modernen Sockelfeldern sind, vielleicht in Anlehnung an das Ursprüngliche, je zwei Drachen sich gegenübergestellt; in den Kopffeldern halten je zwei umblickende Viktorien oder Engel einen Kranz mit dem Monogramm, das Zeichen des triumphierenden Christus. Die andern zehn Bilder erzählen Momente aus der Geschichte Davids, wie er als Hirt den Löwen und den Bären besiegt; wie er, der jüngste unter den Söhnen Isais, von Samuel gesalbt wird; wie er durch sein Harfenspiel den König Saul vom bösen Geist befreit; und wie er den Goliath erschlägt. David war der Lieblingsheld des Ambrosius. In der altchristlichen Kunst kommt er auch sonst vor, allerdings verhältnismäßig selten, nur mit der Schleuder, und gegenüber Goliath, häufiger erst in den mittelalterlichen Psalterillustrationen. Die Figuren sind überwiegend frontal gestellt; gern werden im Hintergrund Architekturen ange-

[1]) Stuhlfauth, Altchristliche Elfenbeinplastik 1896, seine Ergebnisse S. 198—203. Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1898, 1; Orient oder Rom 1901 Der ägyptische Kunstkreis, 85 Die Elfenbeintafel des Domes zu Trier. Derselbe, Bull. Soc. arch. d'Alexandrie V 1902 Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Ainaloff, Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst 1900 (vgl. Repertorium 1903, 44). Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 50 über Stuhlfauths Schulen; Bonner Jahrb. 1900, 161. Wulff Deutsche Lit. Zeitung 1906, 1468 macht recht fühlbar auf wie unsicherem Boden diese ganze Forschung noch steht. „Aus alledem," sagt Wulff, ergibt sich der Schluß: die fünfteiligen Diptychen gehören mindestens verschiedenen Schulen an (oder bestehen nur zeitliche Unterschiede?), — aber zwischen ihnen existieren Zusammenhänge oder Beziehungen usf." Man beachte auch den Satz bei Strzygowski, Bull. d'Alexandrie 1902, 77: „Nach dieser Zeit gab es auch in Ägypten, scheint es, wieder nur eine Kunst, jenes Chaos von griechischen, einheimischen und syrisch-orientalischen Elementen, das man damals überall findet" usf.. Wäre es nicht ratsam, erst das Allgemeine festzustellen, das man „überall findet", und zwar festzustellen in seinem geschichtlichen Verlauf, um dann das Besondere um so sicherer zu fassen?

bracht (was man versucht sein könnte, für eine zweitürmige Kirche zu halten, beim harfenierenden David, ist großenteils moderne Ergänzung, nur der Turm zunächst Saul ist alt). — Die hohen Felder umrahmen Perlstab, unterschnittenes naturalistisches Weinlaub mit darin spielenden Vögeln, ein zweiter Perlstab und eine intermittierende Wellenranke gefüllt mit stilisiertem Blatt- und Blütenwerk; die niedrigen Felder begnügen sich mit einem Perlstab und der Wellenranke.[1])

Die Holztüre der Kirche Santa Sabina auf dem Aventin zu Rom, wie die vorige aus hartem Zypressenholz, hat wulstiges Rahmenmerk, Weinreben in durchbrochener Arbeit; aus Abstand betrachtet fällt die Wirkung des regelmäßigen Wechsels glatter, also hellerer Blätter und gegliederter, also dunklerer Trauben auf. Jede Füllung umschließt noch ein flachgeschnittenes Ornamentband. Zum Gebrauch ist die Tür in zwei breite Flügel zerlegt, künstlerisch aber in vier schmale Bahnen; in jeder wechseln drei hohe mit vier niedrigen Feldern, so daß viermal sieben, gleich achtundzwanzig Felder gezählt werden. Die Bilder von sechs niedrigen und vier hohen Feldern aus dem unteren Teil der Türe fehlen; erhalten sind acht hohe, zehn niedrige Bildfelder. Bei einer Reparatur scheinen sie so gründlich in Unordnung geraten, daß ihre ursprüngliche Anordnung, vollends bei dem Verlust so vieler Stücke, nicht mehr ermittelt werden kann. Es sind aber mehr Szenen, als Bildfelder; denn verschiedene hohe Felder enthalten zwei bis vier Szenen.

Die Motive entnahm der Künstler teils dem alt-, teils dem neutestamentlichen Kreis; der Christus ist in den Szenen aus der Passion, als Auferstandener und in den Himmel Erhobener langlockig bärtig, sonst unbärtig. Von den acht großen Feldern enthält die Hälfte alt-, die andere Hälfte neutestamentliche Szenen; in den kleinen findet sich eine alttestamentliche neben neun neutestamentlichen. — Erhalten sind aus dem alten Testament verschiedene Mosesszenen, Elias' Himmelfahrt und Habakuk auf dem Felde; aus dem neuen Testament Zacharias vor dem Tempel, Magier vor dem Christkind, Weinzauber, Brotwunder, Blindenheilung(?), Verklärung, Christus vor Kaiphas, Hahnszene, Pilatus' Händewaschen und Kreuztragen, Kreuzigung, Frauen am Grabe, der Auferstandene erscheint den Frauen, ebenfalls den Männern, Himmelfahrt und Triumph des Christus.

Über das Alter der Tür gehen die Ansichten weit auseinander. Die Frage wird noch dadurch kompliziert, daß man in den vielen und vielerlei Reliefs verschiedene Hände zu erkennen glaubt und zwar Hände aus verschiedenen Jahrhunderten; über die Zuteilung der Felder an die verschiedenen Hände aber kann man sich auch nicht einigen. So schwankt die Datierung zwischen dem fünften Jahrhundert als der Entstehungszeit der Kirche und allen folgenden Jahrhunderten bis zum dreizehnten. Die neuere Forschung neigt im ganzen dahin, die Arbeit der Tür, wenigstens der als ursprünglich angenommenen Felder, in das fünfte Jahrhundert zu setzen oder doch wenig später. Ohne auf das einzelne der Stilkritik eingehen zu wollen stelle ich nur fest, daß die Typik zwar durchaus an die Tradition anknüpft, aber in mancher Beziehung Neues bringt. Außerdem möchte ich nur eine Kleinigkeit hervorheben, den ringförmig

---

[1]) Adolf Goldschmidt, Die Kirchentür des Heiligen Ambrosius in Mailand, ein Denkmal frühchristlicher Skulptur, mit 6 Tafeln, Straßburg 1902. Zweifelnd äußert sich Jos. Sauer, Röm. Quartalschr. 1902, 72.

über Brust und Schultern gelegten Streifen (einmal mit herabhängender Verlängerung), den zwei der grüßenden Männer auf der Zachariastafel VI anhaben, freilich anscheinend über Chlamys; es sieht aus wie eine Weiterbildung der gelegentlich der Diptychen besprochenen kontabulierten Toga (Trabea), eine Weiterbildung, die in derselben Halbkreisform die zwei „Bischöfe" auf dem Wagen der Trierer Tafel tragen.

Neben der Diskussion über die Ursprungszeit geht natürlich, unermüdlich und unerschöpflich, der alte Streit, ob römisch, ob byzantinisch oder nun ostgriechisch, syrisch. Man streitet vergebens, solange die Chronologie der Denkmäler nicht feststeht und damit der Verlauf der altchristlichen Kunst als Ganzes.[1])

Reste von Türen im Sinaikloster und im Museum zu Kairo datiert Strzygowski versuchsweise ins fünfte bis achte Jahrhundert.[2])

Eine Holzschnitzerei aus Ägypten, im Kaiser Friedrich-Museum, hat Strzygowski als eine Arbeit des vierten Jahrhunderts veröffentlicht; die figurenreiche Darstellung mit viel architektonischer Szenerie deutet er auf die „Vertreibung der Barbaren von der Feste des Glaubens". Als verwandte Arbeiten, sie aus dem Gebiete der Elfenbeinskulptur, reiht er, in reichlichem Abstand, das trierer Relief mit der Reliquieneinbringung und die pariser sog. Predigt des Paulus an.[3])

Skulpierte Bauhölzer aus Bawit, in Kairo und in Berlin, tragen teils ornamentalen teils figürlichen Schmuck. Einige stellen bärtige Gestalten in Konchen dar, einer hält in der Linken das deutlich mit Kreuz bezeichnete Buch; sie erinnern an die bärtigen Gestalten der Elfenbeinskulptur des sechsten Jahrhunderts, werden aber von Strzygowski versuchsweise in das fünfte datiert. Andere, in Berlin, zeigen schwebende, ein Rund tragende „Engel", den Daniel zwischen den Löwen, in Barbarentracht wie wir es an der Gartheschen Pyxis in London sahen, usf.[4])

Gemmen.

Die Gemmen bilden eine Spezialität, die nur von solchen Gelehrten beurteilt werden kann, welche größere Bestände derselben dauernd unter Händen haben. Auf solcher vertrauter Bekanntschaft, in Verbindung mit ausgebreiteter Denkmälerkenntnis

---

[1]) Holztür von S. Sabina: Kondakoff, Rev. arch. XXXIII 1877, 361 Taf. 11. Garrucci, Storia VI 178 Taf. 499. 500. Strzygowski, Jahrb. pr. Kunstsamml. 1893, 75. Grisar, Röm. Quartalschrift 1894, 4 Taf. 1. Kraus, Gesch. I 494 Fig. 381. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 1896, 26. 203. Holtzinger, Altchr. u. byz. Baukunst[2] 1899, 45 Fig. 39. Wiegand, Altchristl. Hauptportal an d. Kirche der heiligen Sabina auf dem aventin. Hügel zu Rom, mit 21 Phototypien, Trier 1900. Venturi, Storia I 476 Fig. 308—325. Ainaloff, Hellenistische Grundlagen 121 (Repert. 1903, 47). Kaufmann, Handb. 518. Leclerq, Manuel II 633. — Es ist zu bedauern, daß Grisar eine andere Bezifferung der Felder eingeführt hat als Garrucci.

[2]) Strzygowski, Koptische Kunst 1904, 126 zu n. 8782 ff.

[3]) Strzygowski, Orient oder Rom 65 Taf. 3. Dazu Wulff in den Kunstwiss. Beitr. für Schmarsow 1907, 16. Kaufmann, Handbuch 522, 1 bezweifelte trotz des Labarum den christlichen Ursprung.

[4]) Strzygowski, Koptische Kunst 117 n. 8775—8781. Führer durch das Kaiser Friedrich-Museum[3] 1905, 30. — Daniel in Barbarentracht zwischen den Löwen auch an der Gemme bei Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 57, 1.

und geschultem Stilgefühl, beruht Furtwänglers Gemmenwerk. Darin sind einige christliche Stücke abgebildet, aber des Näheren ist dort nicht auf die Materie eingegangen. Unter diesen Umständen müssen wir uns begnügen, die Hoffnung auszusprechen, daß ein gemmenkundiger Archäologe sich dem Gegenstand widmen und die altchristlichen Gemmen auf Echtheit, Ursprungszeit und Typik im Zusammenhang untersuchen werde.[1])

Plastik.

Das Wort Plastik wird konventionell meist im weiteren Sinne gebraucht (so auch von uns oben S. 33. 35) für alle Art erhabener Arbeit, in Relief und Rundwerk. Im engeren und technischen Sinn bezeichnet es die Arbeit in bildsamen Stoffen, wie Ton oder Wachs, dann aber auch die in Metall, weil auch dies ein bildsamer, duktiler Stoff ist; das Metall läßt sich hämmern und treiben, ziehen, schmelzen und in Formen gießen. Dabei erlaubt es aber auch den Angriff mit scharfen Instrumenten, Gravieren, Ziselieren, Schneiden, Meißeln.

Metall.

Lange Zeit galt das große Sitzbild des Petrus in der Peterskirche als antik und zwar als ein Werk aus dem fünften Jahrhundert. Zuerst bestritt Didron den antiken Ursprung, ihm folgte neuerdings Wickhoff; beide setzten die Figur in das dreizehnte Jahrhundert. Während Kraus und Kaufmann zustimmten, suchen Grisar und Wittig die Statue der christlichen Antike zu erhalten. Das Urteil wird erschwert durch den Mangel an spätantikem Vergleichsmaterial; Neues bringt Petersen, der Grisar zustimmt. — Eine berliner Kleinbronze, Bärtiger in Poderes und Himation, der in der Linken ein Kreuzmonogramm hält (in der Größe des in den Bildwerken von Petrus und von Simon von Kyrene getragenen Kreuzes) und linkshin blickend die Rechte sprechend hebt, wird auf Petrus gedeutet, unter Widerspruch V. Schultze's. Die Statuette wird in das Ende des vierten Jahrhunderts gesetzt, Nik. Müller hält sie für den Rest einer Bronzelampe. Der Typus der Figur, nur mit schlichtem Kreuz, kehrt in einem Relief aus Sinope wieder.

Den Henkel einer Bronzekanne, in Gestalt des Paulus, auf einem Weinblatt stehend, den Kopf vor einer Muschel, aus dem sechsten Jahrhundert, gibt Garrucci 467, 1 gleich neben der Petrusstatuette; auch in der ungenügenden graphischen Wiedergabe fällt der Stilunterschied auf. Bronzelampen, auf die wir nicht eingehen, findet man bei Garrucci auf den Tafeln 468—472.[2])

[1]) Gemmen: Max Bauer, Edelsteinkunde, mit 20 Tafeln, 1896. Blümner, Terminologie und Technologie III 227. Furtwängler, Antike Gemmen, Gesch. d. Steinschneidekunst im Altertum 1900 III 360. 363 Taf. 50, 55. 67, 1—7. — de Rossi, Spicileg. Solesm. IV 577. Kraus, RE II 786. Garrucci VI Taf. 477—479. Kaufmann, Handb. 592. Leclercq, Manuel II 361.

[2]) Großbronze: Didron, Ann. archéol. 1863, 29. Wickhoff, Zeitschr. für bild. Kunst 1890,

Von Arbeit in Silber liegen wertvolle Proben aus der Spätantike vor. Eine Reihe von Schalen ist bekannt unter der konventionellen Bezeichnung Silberschilde. Ihre hohle Innenseite trägt Bildwerk (der Archäologe erinnert sich derart angeordneter Silberschalen aus der hellenistischen und frühkaiserlichen Zeit); dem Zweck und Geiste nach den Kaiser-, Konsular- und Beamtendiptychen verwandt schließen sie sich auch ihrer Typik mehrmals eng an. Die älteren Stücke geben das Bild in Relief, die aus dem sechsten Jahrhundert nur in Gravierung; teilweise Vergoldung tritt hinzu. Wie jene Diptychen so sind auch die Silberschilde datiert oder annähernd genau datierbar.

Schale des Valentinian I (364—375), in Genf. Relief: der nimbierte Kaiser, gepanzert, steht mit Labarum und Weltkugel zwischen sechs Protektoren. Im Segment Schild, Schwert und Helm. Umschrift: *Largitio D N Valentiniani Augusti.* CJL XII 5697,5.

Schale des Theodosius vom Jahr 388, in Madrid. Relief: in den Interkolumnien eines viersäuligen Baues mit Giebel, in dem zwei heranschwebende Eroten auf Tüchern Blumen bringen, thront, er unter Rundbogen, der Kaiser zwischen seinen zwei Söhnen; letztere tragen die umkreuzte Weltkugel, der links hält ein Zepter, der rechts hebt drei Finger der Rechten (ohne die Chlamys wäre er völlig ein Christus); alle drei sind nimbiert und in Chlamys; der Kaiser übergibt einem kleiner gezeichneten Beamten Befehle; jederseits zwei Protektoren. Im Segment lagert Terra zwischen Ähren, mit Füllhorn, umspielt von drei Putten. Umschrift: *D N Theodosius perpet. Aug. ob diem felicissimum X.* CJL II 483. Matériaux Taf. 5.

Schale des Konsul Aspar vom Jahr 434, in Florenz, Uffizi. Relief: der Konsul in sog. Trabea thront die Mappa hebend, neben ihm steht sein Sohn, dabei Roma und Konstantinopolis (so Meyer und Strzygowski; nach Amelung Karthago). Oben zwei Medaillons mit den Porträts des Ardabur und Plinta. Im Segment Blätter, Schilde und Tafel. Umschrift: † Fl. Ardabur Aspar vir inlustris com. et mag. militum et consul ordinarius. CJL XI 3637. Meyer, Bayr. Akad. Abh., philos.-philol. Classe XV 1881, 6. Amelung, Führer 265 u. 259. Über Aspar und seine Verwandten vgl. Seeck bei Pauly-Wissowa II 606.

Schale aus Perugia, zusammengefunden mit Goldmünzen Justins und Justinians, verschollen. Gravierung: Reiter in römischer Rüstung, ohne Helm, sprengt nach rechts, stößt mit der Lanze nach einem gebückt fliehenden Feind, die Linke hält das Schwert; hinter ihm ein Baum. Umschrift: *† de donis dei et domni Petri utere felix cum gaudio.* CJL XI 2088. de Rossi, Bull. crist. 1873, 152 (denkt sich die Schale als Geschenk des Papstes Vigilius an Belisar für die Befreiung Roms von den Gothen 537).

---

109. Kraus, Gesch. I 231 Fig. 186. Kaufmann, Handb. 509. Frey, Deutsche Lit. Zeit. 1896, 1044 denkt an das achte Jahrhundert. Grisar, Anal. Rom. I 627; Civiltà catt. 1898, 461. Wittig, Campo santo 103. Petersen, Röm. Mitteil. 1900, 172, 1. — Statuette: Beschr. d. Bildw. chr. Epoche Berlin 1888 n. 1. G 467, 3. Kraus, Gesch. I 232 Fig. 188. Schultze, Katak. 184. Leclercq, Manuel II 259 Fig. 227. Müller, Röm. Quart. 1900, 218. — Sinope: Strzygowski, Kleinasien 197 Fig. 141.

Schale, wahrscheinlich des Justinian, aus Kertsch. Gravierung: der nimbierte Kaiser in gegürtetem Leibrock auf rechtshin sprengendem Pferd, unter dem ein Schild liegt, in der Rechten die Lanze; vor ihm hebt die Siegesgöttin einen Kranz, die Linke hält einen Palmzweig; hinter ihm ein Protektor, dessen Schild das Christusmonogramm (mit etwas offenem P trägt). Matériaux Taf. 1.[1])

Ein Silberkästchen aus Rom, nach unten sich verengernd, der Deckel wie ein nach den vier Seiten schrägabfallendes Dach; also formverwandt den späten südwestgallischen Sarkophagen, war wohl ein Hochzeitsgeschenk. Es trägt heidnische Darstellungen (Brustbilder des Brautpaars in einem von Eroten gehaltenen Kranz; Toilette der Venus, die in einer Muschel sitzt; ein Teil ihres Gefolges, Nereide auf einem Seedrachen, an der Rückseite, usf.), aber eine christliche Inschrift *Secunde et Proiecta vivatis in Chri[sto*, das übrige fehlt. — Ein zweites Silberkästchen in S. Nazario zu Mailand setzt Riegl in die Zeit Diokletians, Graeven in die konstantinische, de Mély zwischen 370 und 406. — Eine ovale Silberschachtel aus Numidien, im Vatikan, zeigt auf dem Deckel einen Seligen zwischen zwei auf Kandelabern brennenden Kerzen; er steht auf dem Vierstromberg und hält einen Kranz in den Händen, eine Hand aus Wolken hält einen zweiten Kranz über ihn. An der Kastenwand einerseits das Christusmonogramm auf dem Vierstromberg, Hirsch und Hindin trinken knieend, diese Gruppe zwischen zwei Palmbäumen; andrerseits das Lamm Gottes, über dessen Rücken ein Kreuz steht, zwischen acht Schafen aus Jerusalem und Bethlehem. Die Seligen zwischen brennenden Kerzen sind spät nordafrikanisches Motiv, die Kerzen kommen auch an spätravennatischen Sarkophagen vor.[2])

Eimer von Blei aus Tunis, für christlichen Kultgebrauch bestimmt; aber die verwendeten Bildstempel sind aus dem Vorrat der Werkstatt genommen, wie sie zur Hand waren, heidnische neben christlichen. Ein Spruchband bringt die Worte Jes. 12, 3 *Ἀντλήσατε ὕδωρ μετ' εὐφροσύνης.* Rein heidnisch ist die Nereide auf einem Seebock reitend, der trunkene Silen auf dem Esel, ein Bestiarius mit Siegeskranz, der Löwe einen Stier zerfleischend; der Hirsch von einem Hund verfolgt und der anspringende Bär stammen wohl auch aus der Arena. Die Stadtgöttin von Karthago, streng genommen heidnisch, sahen wir wie Roma, Konstantinopolis, Alexandria, an den Denkmälern der christlichen Kaiserzeit eingebürgert. Der Palmbaum ist durch Wahl christlich geworden, ebenso das an der Vase nippende Pfauenpaar. Die Siegesgöttin kann als Engel aufgefaßt werden. Originale christliche Schöpfungen sind nur der Gute Hirt und der Berg mit Kreuz und Hirschen. Die umlaufende Weinranke ist auch übernommen; in der Anordnung, Blatt und Traube wechselnd, erinnert sie an die Tür von S. Sabina.[3])

---

[1]) Strzygowski hat bei Veröffentlichung der Schale aus Kertsch die Denkmäler zuletzt zusammengestellt und besprochen, Matériaux pour servir à l'archéologie de la Russie Nr. 8 1892. Zustimmend Graeven, Gött. gel. Anz. 1897, 58.

[2]) Rom: d'Agincourt, Hist. de l'art, Sculpture Taf. 9, 1—5. Schultze, Archäologie 278. — Mailand: Graeven, Zeitschr. für bild. Kunst 1899, 1. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder 92. Wittig, Campo santo 102. de Mély, Ac. inscr. CR 1900, 52. — Vatikan: de Rossi, Bull. crist. 1887, 118 Taf. 8—9; Capsella argentea africana 1889. Kraus, Gesch. I 527. — Noch ein Silberkästchen bei Grisar, Die röm. Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz 1908.

[3]) de Rossi, Bull. crist. 1867, 77. G 428, 1. 2. Schultze, Archäologie 277.

Auf einige Bleisärge, in Italien, Südfrankreich und Syrien zum Vorschein gekommen, sei nur hingewiesen. Sie werden in das dritte und vierte Jahrhundert gesetzt. An dem von Kraus nach de Rossi wiederholten Exemplar aus Saida ist die umlaufende Weinranke mit nippenden Vögelchen ganz ansprechend; aber das wiederkehrende Christusmonogramm mit umgeschriebenem *IXΘYC*, auf dem Deckel unter Tabernakel, und die Felderteilungen in Rautenform mit eingesetzten Rosetten (was an einige Konsulardiptychen erinnert) machen gerade nicht den Eindruck sehr frühen Ursprungs.[1])

Summarisch erledigen wir auch die Münzen, die Enkolpien, und die Medaillen.[2])

Terrakotta.

Altchristliche Lampen aus Terrakotta kommen in allen Ländern von Gallien bis Syrien fortgesetzt zahlreich zutage; das meiste Material lieferte Rom, neuerdings Karthago, auch Ägypten. Die Lampen dienten im Hause, in der Kirche, in den Katakomben; das Altertum hat einen reichen Gebrauch von Lampen gemacht. Wenig Kunst wurde an die tönernen Lampen verschwendet. Immerhin bilden die christlichen eine erwünschte Ergänzung der nicht minder zahlreich erhaltenen heidnischen, als Vertreter der Gattung aus der Zeit der Spätantike; eine scharfe Scheidelinie zwischen heidnischen und christlichen Lampen läßt sich ebensowenig ziehen wie etwa zwischen heidnischen und christlichen Sarkophagen, oder Diptychen. Es fehlt nicht an Stilkriterien, nützliche Arbeit aber kann nur bei zusammenfassender Behandlung des ganzen Materials, des heidnischen und des christlichen, geleistet werden. Toutain hat ein Korpus der christlichen Lampen in Aussicht gestellt.[3])

Ampullen. Tönerne Krüglein dienten den Pilgern, um aus den an den heiligen Stätten brennenden Lampen Öl als wertvolle Reliquie mitzunehmen. Am weitesten verbreitet finden sich die Menaskrüglein, eigens für den Zweck gefertigte, flachrunde kleine Ampullen mit dem Bilde des Heiligen Menas von Alexandrien. Ein Märtyrer aus der diokletianischen Verfolgung wird er dargestellt als Orant zwischen zwei kauernden Kamelen. Viel Kunstgeschichte steckt nicht darin.[4])

---

[1]) Renan, Mission en Phénicie 427 Taf. 60. de Rossi, Bull. crist. 1866, 76; 1873, 77 Taf. 4. 5 Kraus, Gesch. I 236 Fig. 191.

[1]) Münzen: Kraus Realenzykl. II 432; Gesch. I 490. Schultze in Herzog-Haucks Realenzykl.[3] 1901, 768. Kaufmann, Handb. 597. Leclercq, Manuel II 575. — Enkolpien: de Waal bei Kraus, Realenzykl. II 419. Strzygowski, Byz. Denkm. I 99 Taf. 7. Kaufmann, Handb. 594. — Medaillen: de Rossi, Bull. crist. 1869, 33 Taf. Heuser bei Kraus, Realenzykl. II 384. Marucchi, Röm. Quartalschr. 1887, 320. Kraus, Gesch. I 491.

[1]) Lampen: Toutain in Daremberg-Saglios Dictionn. III 323 Art. Lucernae. Schultze, Katakomben 206; Studien 280; Archäologie 292. de Waal in Kraus' Realenzykl. II 267. Kraus, Gesch. I 485. Kaufmann, Handb. 568. Leclercq, Manuel II 509. — Älteste christliche scheinen die mit dem Stempel ANNI SER[apiodori? Dressel, Bull. crist. 1895, 165. Über die karthagischen Lampen vgl. Delattre, Lampes chrétiennes de Carthage, in der Rev. de l'art chrét. 1890—1893.

[2]) Ampullen: Garrucci VI 52 Taf. 435, 4. Schultze, Archäologie 300 Abb. 95. Kaufmann, Handbuch 580 Fig. 217. Leclercq, Manuel II 527. Wilpert bei de Waal, Röm. Quartalschr. 1906, 86 Abb.

Wir haben einen weiten Weg zurückgelegt, von den Sarkophagen der Antoninenzeit nicht bloß zu den Menaskrüglein, sondern bis zu den späten Diptychen und Pyxiden, den ravennatischen und südgallischen Sarkophagen, den koptischen Stelen. Obendrein mußten wir uns im echternacher Rhythmus bewegen, bei jeder Denkmälerklasse wieder von vorne anfangen, um uns von neuem demselben Ziele zu nähern, dem Ausgang der Antike. Zu einer alle Zweige zusammenfassenden, einheitlich fortschreitenden Erzählung war es noch nicht an der Zeit. Und ein paar kräftige Äste, darunter seiner Bedeutung nach der stärkste, stehen noch zurück, Architektur und Malerei.

Architektur

und

Malerei.

Architektur und Malerei.

Die Denkmäler der altchristlichen Architektur und Malerei, der letzteren soweit sie im folgenden besprochen wird, treten später auf, als — im ganzen genommen — die Skulpturen. Daher behandeln wir sie nach diesen. Da der Bestand an Originaldenkmälern bei ihnen viel geringer ist, als bei den Skulpturen, so wird dieser Abschnitt gegen den die Plastik betreffenden an Umfang erheblich zurückstehen, trotzdem wir Architektur und Malerei unter einem Titel vereinigen, wie sie denn auch kunstgeschichtlich eng miteinander verknüpft waren.

Architektur.

Wir betrachten die altchristlichen Kirchengebäude unter dem Gesichtspunkte der christlichen Antike. In periodologischer Beziehung unterscheiden wir die früheren Entwicklungsstufen, der ersten drei Jahrhunderte, von den reifen Schöpfungen der Spätantike, seit Konstantin und bis Justinian. Übrigens wurde das Thema schon so vielfach behandelt, daß die Absicht dieser Einführung nicht darauf gehen kann, neues zu sagen, als vielmehr nach bestem Vermögen das Richtige. Dies vorausgeschickt muß nun aber doch ausgesprochen werden, daß die Geschichte der altchristlichen Baukunst noch niemand geschrieben hat, denn noch niemand hat die Geschichte der Baukunst des Altertums geschrieben, insbesondere auch nicht, sagen wir lieber rund heraus am wenigsten, die der Kaiserzeit. Denn die Kunsthistoriker suchen wohl, sehr mit Recht, die Wurzeln der ihnen anbefohlenen Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in der Antike, speziell auch in der Spätantike, aber sie gehen fehl, wenn sie meinen, eine Geschichte der altchristlichen Kunst geschrieben zu haben, wo es doch nur eine mehr oder weniger fragwürdige Einleitung zur Kunstgeschichte des Mittelalters wurde. Nur als Schlußkapitel, als Endergebnis der Kunstgeschichte des Altertums kann die Spätantike richtig verstanden und geschildert werden; das gilt für alle Kunstzweige, auch für die Baukunst. Vor einigen zwanzig Jahren suchte meine Weltgeschichte den weiten Weg abzustecken, von Tello und von Karnak bis zum Pantheon und zur Sophienkirche. Seitdem ist noch nicht viel am Ausbau geschehen, abgesehen von einzelnen, durch den Zufall der Funde veranlaßten Vorarbeiten. Zieht man die populärisierenden Darstellungen ab, überhaupt die nicht von den Verfassern, sondern von unternehmenden Verlegern, im modernen literarischen Großbetrieb mit durchgeführter Arbeitsteilung, gezeugten Bücher, worunter auch die für Praktiker geschriebenen zu gehören pflegen, dann noch die dogmatisch abhängigen, was bleibt dann übrig? Mit

das Beste steckt in den für den oberflächlichen Augenblicksbedarf erfundenen alphabetisch gruppierenden Enzyklopädien. Wer wird das Buch von antiker Baukunst schreiben, so erschöpfend gründlich auf Raum- und Körperbildung, auf Konstruktion und künstlerische Durchbildung eingehend wie geistig, geschichtlich durchdringend? Es müßte mindestens ein philologisch geschulter Architekt sein, wenn nicht doch besser ein architektonisch geschulter Archäologe.[1])

Der Gemeindesaal.

Jesus hatte, wie Sokrates, ohne örtliche Bindung gewirkt, überall wo Menschen Anknüpfung boten. Beide wirkten durch ihre in sich sonnenklare und sonnenwarme Persönlichkeit. Sokrates, der Frager, der Dialektiker, suchte die Jünglinge und die Männer in ihrer Palästra auf, die Künstler in ihrer Werkstätte, eine Schule gründete erst Platon, die Akademie. Jesus, der Antworter aus Intuition, ging als Wanderlehrer von Ort zu Ort, überall wo er sich gerade befand gab er Antwort und lehrte, am See, in der Wüste, auf der Straße, in diesem und jenem Haus, am Sabbat in der Synagoge. Es scheint, man lud ihn mit seinen nächsten Jüngern gern zu Tisch, zum abendlichen Mahle. Jesus, der nicht etwa aus der Gemeinschaft der Israeliten austrat, um eine neue Religion zu stiften, blieb bei den religiösen Gebräuchen seines Volkes; so wanderte er mit den Jüngern nach Jerusalem, um dort das Passahlamm zu essen und im Tempel zu beten und zu lehren, nicht im Tempel selbst, sondern in seinen Höfen und Hallen. Er hat weder Lehr- noch Kultusräume für sich und die Seinen geschaffen; er, in dem ein so mächtiges Gemeinschaftsgefühl lebte, hat eine Gemeinde nicht gegründet — er meinte es unendlich freier, weiter, größer; er hat kein Gemeindehaus gebaut, noch weniger eine Kirche.

Die apostolische Zeit (dreißiger bis sechziger Jahre). Erst nach der Kreuzigung und nachdem die Jünger sich wieder gesammelt hatten, kam es zu Gemeindebildungen, zuerst in Jerusalem. Solange die Trennung vom Judentum nicht vollzogen war, standen den Christen die Höfe und Hallen des Tempels immer noch offen und dienten ihnen als täglicher Versammlungsort; eine Halle Salomons wird besonders genannt. Ebenso standen ihnen überall die Synagogen noch offen, auch in der durch das ganze römische Reich verbreiteten jüdischen Diaspora; sie waren für die missionierenden Apostel die gegebene Anknüpfung, erst recht, wenn unabhängig von ihnen das Christentum in ihr schon Wurzel gefaßt hatte. Die Art ihres Vorgehens kennen wir verbürgt nur von Paulus, aus seinen echten Briefen; dazu treten als zweitbeste Quelle gewisse Teile der Apostelgeschichte.[2])

Diese öffentlichen Versammlungsräume der Juden aber genügten nicht; die „Heiligen“ (Christen) brauchten Räume, wo man unter sich war. Das gab es zunächst nur in Privathäusern, in Wohnräumen, die vom Eigentümer oder Mieter zur Ver-

---

[1]) v. Sybel, Weltgesch. 1888, 441. [2]1903, 444. Hauck in Herzog-Haucks Realenzyklopädie[3] X 1901, 774. Dehio und Bezold, Kirchl. Baukunst des Abendlandes I 1884. Holtzinger, Altchristliche Architektur in systematischer Darstellung 1889. Derselbe, Altchristliche und byzantinische Baukunst [2]1899. Fr. X. Kraus, Gesch d. chr. Kunst I 1896 257. Und so weiter.

[2]) Versammlung, Lehre und Gebet im „Heiligtum“: Lk. 24, 53. Ap. 2, 46. 5, 21. 42. Halle Salomons: 3, 11. 5, 12. Synagogen: Ap. 9, 20.

fügung gestellt wurden. Ähnliches schildert Platons Protagoras, einen Philosophenkongreß; Kallias hatte sein stattliches Haus den fremden Philosophen und den mit ihnen verhandelnden Athenern geöffnet. So nun erzählt die Wirquelle der Apostelgeschichte 21, 18: Paulus kam nach Jerusalem und ging zu Jakobus; bei demselben fanden sich alle „Presbyteroi" der jerusalemer Gemeinde ein. Jakobus stammte selbst nicht aus Jerusalem; also hatte sein Gastfreund ihm einen Versammlungsraum zur Verfügung gestellt. Oder in Philippi. Da ist's die Purpurhändlerin Lydia, die sich mit ihrem ganzen Hause taufen läßt und den Paulus bittet, mit seinen Begleitern in ihrem Hause einzukehren; dort finden sich denn auch die „Brüder" ein, die kleine Gemeinde, die sich am Orte bildete (Ap. 16, 15—40). Also Versammlungen in Privathäusern; einmal waren es Apostel und Älteste, die zu einer Verhandlung in engerem Kreise zusammentreten, das andere Mal eine ganze kleine Gemeinde. Es könnte noch mehreres angeführt werden, vor allem aus den Briefen, wie Röm. 16, 5. Kor. 16, 19 die Gemeinde im Haus von Aquila und Prisca. Kol. 4, 15 die im Haus der Nympha, Philemon 2 die im Hause des Adressaten (*τῇ κατ' οἶκόν σου ἐκκλησίᾳ*).

Die Epigonen (das zweite Geschlecht; einzelne Apostel mögen da noch am Leben gewesen sein, das kann aber die Periodenteilung nicht beeinflussen). Wir nehmen die Anfänge des zweiten Jahrhunderts hinzu. — Es stand damals noch fest und wurde gerade jetzt nachdrücklich ausgesprochen, daß es für Christen keinen Tempelkult gibt. Die Apostelgeschichte könnte die prophetischen Stellen gegen den salomonischen Tempel nicht anführen, wie sie es tut (7, 47—49), wenn damals die Christenheit an Tempelkult gedacht hätte. Wohl wird vom Tempel gesprochen, aber es ist nur Redefigur. Paulus hatte gesagt: Ihr seid ein Tempel Gottes (Kor. I 3, 16. II 6, 16). Im Johannesevangelium 2, 19 wird das Wort vom Tempel, den Jesus abbrechen und in drei Tagen wieder aufbauen wollte, auf seinen Körper bezogen. Der Hebräerbrief operiert zwar mit dem Begriff Hohepriester, aber er schildert den Christus als den wahren Hohenpriester, der nicht wie der jüdische in Tempel von Menschenhänden gemacht geht, sondern in den wahren Tempel, in den Himmel selbst (9, 24 f.). Die Off. Joh. spricht es aus, daß in dem neuen Jerusalem, der heiligen Stadt, kein Tempel sein werde (*ναὸν οὐκ εἶδον ἐν αὐτῇ* 21,22); denn der Herr ist selbst der Tempel, und das Lamm. Der vorher in den apokalyptischen Bildern oft genannte Tempel im Himmel steht damit natürlich nicht in Widerspruch. Aus dem Bilde Off. 3, 12 „den Sieger werde ich zu einer Säule im Tempel meines Gottes machen, und er wird nicht mehr aus ihm hinausgehen" wird niemand schließen wollen, es habe damals schon gesäulte Kirchen gegeben. Es scheint noch immer bei Privaträumen sein Bewenden gehabt zu haben.

Was für Räume waren es nun, in denen die Zusammenkünfte stattfanden? Gewöhnliche kleine Zimmer können es kaum gewesen sein, oder man hätte mehrere zusammennehmen müssen. Da indessen Reden an die Versammelten gehalten, gemeinschaftlich Hymnen gesungen wurden u. ä. m., so wurde ein einheitlicher Raum verlangt. Die erste Gemeinde in Jerusalem soll etwa 120 Köpfe gezählt haben (Ap. 1, 15), das erforderte schon einen kleinen Saal.

Des Näheren aber heißt es, man habe sich im Obergeschoß versammelt; so hatte die erste Gemeinde ihr ständiges Versammlungszimmer im Obergeschoß eines Hauses (Ap. 1, 13 *ἀνέβησαν εἰς τὸ ὑπερῷον οὗ ἦσαν καταμένοντες*). Wiederum in Troas; da war man im dritten Stock versammelt, Paulus hielt eine Rede, so lang, daß der Jüngling Eutychos darüber einschlief; er saß am offenen Fenster und stürzte, ein

christlicher Elpenor, hinab auf die Straße (Ap. 20, 7—9). All das setzt Verhältnisse der Großstadt voraus, große mehrstöckige Miethäuser, rechte Mietkasernen (Zinshäuser). In dieser Art waren die antiken Großstädte gebaut, ebenso wie die modernen, so Jerusalem, so Antiochia, Ephesus, ebenso Alexandria Troas. Und so auch Rom. Ein römischer Geschichtschreiber erzählt einen merkwürdigen Vorfall, der sich in Rom zutrug; am Rindermarkt geriet ein Ochse in ein Haus, stieg die Treppen hinauf bis in den dritten Stock und stürzte durchs Fenster hinunter auf den Platz; das war 218 vor Chr. Schon damals also besaß Rom mehrstöckige Häuser; später wurden sie bis sechsstöckig gebaut. Ein amtlicher Stadtplan des kaiserlichen Roms hat sich bis heute erhalten, wenn auch nur in Bruchstücken; auf Marmortafeln eingegraben bedeckte er eine große Wand. Da sieht man denn auch die Grundrisse vieler Miethäuser eingetragen, sie füllen oft ganze Straßenvierecke. Selbstverständlich ist nur das Erdgeschoß gezeichnet; an den Straßen reihen sich viele schmale Räume, die aber tief in das Haus hineingehen, lauter Werkstätten und Verkaufsbuden, vielleicht mit einer Kammer im Fond. Die Grundrisse der Obergeschosse konnten nicht eingetragen werden; oben gab es natürlich auch breitere Räume und ganze Säle. Man darf nun nicht übersehen, daß die Apostel, als die scharfblickenden Realpolitiker, wie sie etwa im Römer- oder Galaterbrief erscheinen, mit dem ersten Eintreten in die universale Richtung, in die Heidenmission, sich von vornherein auf die Großstädte warfen; gewannen sie diese, so fiel das übrige Land dem Christentum mit der Zeit von selbst zu. Gerade der Römerbrief ist das beredteste Zeugnis dafür, wie sie wetteifernd sofort die Reichshauptstadt ins Auge faßten, da hier die Entscheidung über die Zukunft des Christentums lag. Für die Großstädte aber, und vor anderen für Rom, wird nachgewiesen und berechnet, daß dort das alte Einfamilienhaus in der Kaiserzeit der Mietskaserne Platz gemacht habe, wo dann zunächst nur jene Obergeschosse zur Verfügung standen, die Hyperoa, von denen oben die Rede war.[1])

Auf die Dauer befriedigten die Säle im Obergeschoß die Raumbedürfnisse der christlichen Gemeinden nicht; die Versammlungen fanden zweckmäßiger zu ebener Erde statt. Brauchbare Räume im Erdgeschoß aber gab es nicht in den Mietkasernen, nur im Einfamilienhaus; denn dies hatte seine Haupträume zu ebener Erde.

Über das orientalische Haus der frühchristlichen Zeit sind wir zu wenig unterrichtet, um dabei verweilen zu dürfen. Nur hat man das jüdische Haus der augusteischen Zeit aus den Erwähnungen in der Mischnah zu rekonstruieren gesucht; da aber Denkmäler nicht zu Gebote stehen, so bleibt die Rekonstruktion ein ähnlich verschwimmendes Schema wie etwa Salomons Palast. Aus dem Nebel tritt uns ein Vorhof einigermaßen erkennbar entgegen, mit Tor nach der Straße und Torwächterhäuschen; dann das Haus mit Vorhalle und Flur; um ein Triklinium gruppieren sich die Zimmer des Vorhauses; dahinter folgt ein Peristyl mit den anliegenden inneren Gemächern, im Fond eine Exedra; gern stellte man noch eine Stube auf das flache Dach.

---

[1]) Es wird darauf aufmerksam gemacht, daß bei den Juden im Zeitalter der Mischna (gleichzeitig den Anfängen des Christentums) wichtige Beschlüsse öfter in Obergemächern gefaßt wurden. Levy' Talmudwörterbuch Art. ὑπερῷον. David Kaufmann, Monatsschrift f. d. Judentum XL 382. — Rindermarkt: Liv. XXI 62. v. Sybel, Weltgesch. ²322, 2. — Stadtplan, im Konservatorenpalast: Jordan, Forma Urbis Romae, Berlin 1874. Richter, Topographie von Rom ²1901, 3. — Mietkasernen, Konrad Lange, Haus und Halle 1885, 262. Hülsen, Röm. Mitteil. 1892, 281.

Das Ganze erinnert an den Plan des gleich zu besprechenden pompejanischen Hauses, nur daß das jüdische ein geschlossenes Dach, mithin offene Bebauung voraussetzt.[1])

Greifbarer ist das Einfamilienhaus in Griechenland und Italien. Auf Delos haben die französischen Ausgrabungen einen Teil der hellenistischen Stadt des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts freigelegt. Das delische Haus, in wesentlichen Zügen gleichartig dem athenischen des fünften und vierten Jahrhunderts, wie es aus Lysias, Platon, Xenophon wiedergewonnen wird, doch auch verwandt dem pompejanischen, besitzt ein Peristyl mit Alae, davor liegt ein Vestibül, dahinter ein Saal; das Hypaithron ist als flaches Bassin ausgebildet, darunter liegt die Zisterne zum Sammeln der Dachwasser [Abb. 79].[2])

Das reichste Material bietet Pompeji. Auf die Vorgeschichte, das Bauernhaus und seine Umwandlung in das Stadthaus, auf den Übergang von der offenen Bebauung (mit Ambitus zwischen den Häusern) und der geschlossenen, brauchen wir hier nicht einzugehen; uns geht nur die städtische Bauweise an, wie sie in Pompeji in vielen Spielarten vorliegt. Ein Vestibül führt in das Atrium, um welches sich die Räume des eigentlichen Hauses gruppieren, die *cubicula* an den Längswänden, das *tablinum* und dessen Nebenräume im Fond. Wegen der geschlossenen Bebauung mußten die Dachtraufen nach innen verlegt werden, die Dachschrägen fallen von den Außenmauern nach innen ab, einen weiten Trichter bildend, der das Regenwasser durch das zentrale *compluvium* in das im Fußboden darunter vorgesehene *impluvium* leitet. Über dem Atrium ruht das Dach auf ein paar starken Querbalken, ursprünglich freischwebend; nach Einführung des Säulenbaues in das Wohnhaus aber wurden sie oft von vier oder mehr um das Impluvium gestellten Säulen getragen; je weiter das Impluvium und je mehr Säulen, desto mehr näherte sich die Anlage dem Schema des Peristyls [Abb. 80].[3])

Wir fragen hier weder nach der Entwicklungsgeschichte des antiken Hauses noch nach dem was aus ihm vielleicht entstehen konnte, sondern lediglich nach denjenigen Räumen, die sich zu Versammlungen christlicher Gemeinden eigneten. Man hat alles Denkbare vorgeschlagen, darunter aber auch mehreres Unmögliche.

Das Atrium eignete sich nicht zum christlichen Versammlungsraum wegen des Impluviums; wenn ein großer Teil des Raumes, und zwar gerade in seiner Mitte, von einem Wasserbassin eingenommen wird, so können da keine Versammlungen abgehalten werden. Wohl könnte man im Atrium Verhandlungen führen, immer nur zwischen wenigen Personen, derart wie sie Platon im Protagoras schildert, wo die Philosophen, soweit sie sich nicht in Zimmern befinden, in den Säulengängen des Peristyls auf- und abgehen; aber eine Versammlung, die eine Ansprache hören oder sonst irgend etwas Gemeinsames vornehmen will, dergleichen die Christen zusammenführte, wird nicht einen so zerstückten Raum wählen. Auch die Überdachung des Compluviums mit einer Art Laterne würde nichts nützen; denn das Impluvium, das Bassin also, müßte

---

[1]) Rosenzweig, Das Wohnhaus in der Mischnah, Berlin 1907, 58.

[2]) Paris, Bull. hell. 1884, 473 Taf. 20. 21. Couve, ebenda 1895, 460 Taf. 3—8. Wiegand und Schrader, Priene 1904, 285 lehren, einen früheren Typus (Hof, Prostas, Oecus) und einen jüngeren mit Peristyl zu unterscheiden.

[3]) Nissen, Pompejanische Studien 1877, 593. Mau bei Pauly-Wissowa, Art. Atrium, Compluvium, Impluvium. Derselbe, Pompeji 1900 228. — Zum korinthischen Atrium und seinem Verhältnis zum Peristyl des griechischen Hauses vgl. auch v. Duhn, Pompeji 1906, 5. Kapitel.

bleiben, um die Dachwasser aufzunehmen. Höchstens könnte eine kleinere Hausgemeinde im Tablinum und dem unmittelbar vorliegenden Quergang des Atriums, zwischen den Alae, Platz finden.[1])

Das Peristyl, sei es des jüdischen oder des delischen oder des pompejanischen Hauses, eignete sich nicht, weil es kein überdachter Saal war, sondern ein von Säulengängen umgebener Hof oder Garten (entsprechend den mittelalterlichen Kreuzgängen).

Wohl aber eignete sich jeder größere Saal im Hause, einerlei ob er in die Breite ging, wie die in Delos oder wie der in der Casa del Fauno, den das Alexandermosaik schmückte, oder ob in die Tiefe, wie es beim Oecus hinter dem Peristyl die Regel war, dem Prunkraum des Hauses. Ganz im Fond gelegen, fern vom Haustor (nur eine Hinterpforte war bei der Hand), mit dem Peristyl vor sich, gegen das er sich weit öffnete, war er wie geschaffen für solche Gemeinden. Die nötigen Geräte ließen sich nach Bedarf leicht hineinstellen. Der vorliegende Säulengang bot genügenden Raum für die noch nicht, oder zeitweise nicht, zum Vollgenuß Zugelaßnen, sowie für Fremde. Das Bassin im Viridarium reichte aus, um die Neueintretenden zu tauchen.

Die wohlhabendsten Bürger von Pompeji waren arme Leute gegen die Großen und Reichen in Rom. Die besaßen fürstliche Paläste, aus dem nämlichen Plan entwickelt, den wir in Pompeji kennen lernten, aber gesteigert zu gewaltigem Umfang, und luxuriös ausgestattet. Einzelne der pompejanischen Säle suchen mit wesentlich bescheideneren Mitteln dieser Pracht nahe zu kommen, wie die „korinthischen“ in den Häusern des Labyrinths und des Meleager mit ihren an den drei Wandseiten dekorativ umlaufenden Säulenreihen. Vitruv nämlich beschreibt den korinthischen Saal als gesäult; die Säulen konnten auf dem Fußboden stehen oder auf einem umlaufenden Podium (im Haus des Meleager stehen sie einzeln auf Postamenten), die Decke war gewölbt und kassettiert. Der kyzikenische Saal, in Italien weniger eingebürgert als die anderen Typen, umfaßte zwei Triklinien; er wurde nach Norden gelegt und zwar so, daß man durch tiefstehende offene Fenster in beiden Langseiten ins Grüne sah. Der ägyptische Saal war eine dreischiffige Säulenbasilika mit überhöhtem Mittelschiff und Fenstern zwischen den oberen Säulen. Auch von diesen reichsten Saalformen konnte jede den Christen dienen; es kam nur darauf an, den Eigentümer der christlichen Sache zu gewinnen.[2])

Der Typus des Oratoriums in Form eines einfachen Saales blieb natürlich neben allen allmählich aufkommenden reicheren Gestaltungen in Gebrauch. Bei einer römischen Ausgrabung fand sich ein Mosaikboden in Größe eines ansehnlichen Zimmers; in zwei Drittel der Hauptachse war ein Viereck angebracht, darin stand ein Kreuz, umgeben von einem Streifen mit vielen Fischen; in den Ecken und in der Mitte der vorderen Schmalseite stiegen aus Kantharen Weinranken, die sich über den Boden verbreiteten. Gatti setzt das Mosaik ins dritte Jahrhundert.[3])

Zwecke der Zusammenkünfte waren Verhandlungen und Ansprachen, Gebet und Hymnengesang, sowie das abendliche Gemeinschaftsmahl. Abgelehnt wurden solche heidnische Formen des Gottesdienstes, wie Tempelkult und Opfer. Noch im dritten

---

[1]) Leclerq bei Cabrol, Dictionn. d'archéol. chrét. II (1907) 532 denkt sich die Erbauung im Atrium, das Abendmahl im Triklinium.

[2]) Casa del laberinto und C. di Meleagro: K. Lange, Haus u. Halle Taf. 6, 1—3. — Oecus corinthius, cyzicenus, aegyptius (basilica): Vitruv VI 3, 8—9. 5, 2. Lange 140. 245.

[3]) Oratorium: Gatti, Bull. com. 1901, 86 Abb.

Jahrhundert rühmten sich die Christen, im Gegensatz zu den Heiden, weder Tempel noch Altäre zu haben, *Delubra et aras non habemus.*[1])

Die Saalkirche.

Aber alle Räume in Privathäusern, selbst in Palästen, waren doch nur ein Notbehelf. Die Zunahme der Gemeinden, an Zahl und an Umfang, machte die Errichtung eigener Gemeindesäle zur Notwendigkeit. Diese konnten dann auch für die Zwecke der Zusammenkünfte eigens angeordnet und bleibend eingerichtet werden. Maßgebend wurde dabei eine neue Entwicklung des Ritus.

In der mittleren Kaiserzeit (die wir von den Antoninen bis an Konstantin rechnen) durchlebte das Christentum eine Krisis, aus der es gründlich verändert hervorging. Es war eine zweite fundamentale Wandlung. Die erste hatte sich als Folge der Kreuzigung vollzogen; da war die Religion, welche Jesus lebte und lehrte, zurückgetreten hinter dem Kultus des Christus als des Erlösers in die ewige Seligkeit. Dem Kultus stand Jesus, ähnlich den Propheten, zwar nicht geradezu feindlich gegenüber, aber die an ihrer Ausübung und an ihr selbst geübte Kritik hätte folgerichtig zu seiner Verneinung führen müssen. Statt dessen geschah das Widerspruchsvolle, die Religion der Liebe wurde selbst Kultusreligion; ihr Kultus gilt nicht allein der Sache, sondern der Person. Die nun eintretende zweite, nicht minder fundamentale Wandlung war eine Folge des Universalismus, der Heidenmission.

Nicht ungestraft war das palästinensische Christentum in die weitere hellenistische Welt und in deren Kultur hinausgegangen. Aus dem Heidentum, aus dem Hellenismus waren die meisten Christen gekommen. Sie nahmen vieles ihnen Gewohnte mit hinüber, sowohl Anschauungen wie Gebräuche. Es folgte eine lang dauernde und tief greifende Auseinandersetzung zwischen Christentum und Heidentum. Deren Endergebnis war ein hellenistisches Christentum, die letzte Gestalt der antiken, man darf sagen der griechischen Religion, die vom römischen Weltreich und ihrer hellenistischen Weltkultur geforderte und ihnen adäquate Weltreligion.

Zur Religion der Liebe und zum Kultus des Christus kam ein Drittes, ein eigenartiger Opfer- und Altardienst. Durch die Einführung der Opferidee wurden die Gemeindebeamten zu Priestern (*ἱερεῖς, sacerdotes*); und da es sich um einen mystischen Kult handelte, so erhielten sie eine mystische Gewalt über die Seelen. Mit dem in dieser Richtung bestimmten Begriff des Opferpriesters war zugleich der Gegensatz ge-

---

[1]) Minucius Felix, Octavius 10, 2 frägt der Heide: *(Christiani) cur nullas aras habent, templa nulla, nulla nota simulacra?* Der Christ antwortet 32, 1—3: *Putatis autem nos occultare quod colimus, si delubra et aras non habemus? quod enim simulacrum deo fingam, cum si recte existimes, sit dei homo ipse simulacrum? Templum quod si exstruam, cum totus hic mundus eius opere fabricatus eum capere non possit? et cum homo latius maneam, intra unam aediculam vim tantae maiestatis includam? nonne melius in nostra dedicandus est mente? in nostro immo est consecrandus pectore? hostias et victimas deo offeram, quas in usum meum protulit, ut reiciam ei suum munus? ingratum est, cum sit litabilis hostia bonus animus et pura mens et sincera conscientia. igitur qui innocentiam colit, deo supplicat, qui iustitiam, deo libat, qui fraudibus abstinet, propitiat deum, qui hominem periculo subripit, opimam victimam caedit, haec nostra sacrificia, haec dei sacra sunt: sic apud nos religiosior est ille qui iustior.* Über die Entstehungszeit des Dialogs vgl. Harnack, Chronol. d. altchr. Lit. II 1904, 324. — Ähnlich Tertullian: *altarem non habemus.*

geben von Priesterstand und Laienstand, der Gegensatz eines Standes besonders Erwählter, des Klerus, als einer geistlichen Aristokratie gegenüber dem Volke, den Laien. Mit anderen Worten, es entstand die katholische Kirche. Und mit ihr, für den katholischen Opferritus, das katholische Gotteshaus. Aus diesem Gedankengang erwuchsen die Typen des altchristlichen Kirchenbaues. Und in diesem Sinne darf man sagen, es sind nur katholische Kirchen gebaut worden.[1])

Der Gemeindesaal (*ἐκκλησία*), der Betsaal (*εὐκτήριον*, *oratorium*) wurde jetzt zum Haus Gottes (*οἶκος θεοῦ*, *domus dei*), etwas später, im Verlauf des dritten Jahrhunderts, zum Haus des Herrn (*κυριακόν*, „Kirche"; *dominicum*). Und so wurde er zum Tempel. Der Tempel ist das irdische Haus des Gottes, von Menschenhänden errichtet, eine enge Wohnung für den Unendlichen. Von da an hatten auch die Christen, wie die Heiden, sowohl Tempel als Altäre. Nach Abschluß dieser Entwicklung nennt Eusebius die Kirchen typisch Tempel.

Nun konnten sich die Gemeinden wirklich nicht mehr mit jenen zufällig zur Verfügung gestellten Privatsälen begnügen; sondern der zu dominierender Stellung emporgekommene Kultus verlangte für seinen Ritus, vorzüglich für den mystischen Opferritus, ein eigens errichtetes, genau auf den Zweck zugeschnittenes, ihm allein dienendes Haus, eine Kirche. Und so beginnt hier der christliche Kirchenbau.

Bald gab es überall solche eigens errichtete Kirchen, die ausschließlich dem christlichen Ritus dienten. Im dritten Jahrhundert soll man in Rom allein schon über vierzig gezählt haben.[2])

Anfangs werden reiche Privatleute sie auf ihre Kosten erbaut haben, wohl auch auf ihren eigenen Grundstücken. In schwierigen Zeiten mochte als Eigentümer dem Staate gegenüber der Stifter gelten; das Grundstück blieb im Grundbuch auf den Namen des Stifters eingetragen, mit dem Kirchengebäude darauf. Tatsächlich aber waren auch solche ihrer Gemeinde überwiesen. Daß es vor Konstantin außer den Versammlungssälen in Privatbesitz auch dergleichen in Gemeindebesitz gab, bestätigt das „Toleranzedikt von 313". Die Rechtsverhältnisse aber hatten keinen Einfluß auf die Bauform; sie war ausschließlich bedingt durch den Zweck, den Kultus. Damit erhielten die Gebäude ein eigentümliches Gepräge, das sie schon von weitem als christliche Kirchen erkennen ließ.[3])

Wie waren nun die ersten Kirchen gestaltet? Erhalten blieb keine, wir sind auf den Weg der Hypothese verwiesen. Als die Aufgabe an die Baumeister herantrat,

---

[1]) Katholische Kirche: vgl. Jakob Burckhardt, Griech. Kulturgeschichte I 83 Die Kirche als antike Polis, als die Universalpolis, religiösen Charakters, wie die Poleis alle religiösen Charakter besessen hatten.

[2]) Quadraginta et quod excurrit basilicas. Opt. Mil. de schism. Donat. II 4.

[3]) Kraus, Gesch. I 262. 271 bestreitet, daß vor Konstantin Kirchen eigens errichtet worden seien, weil das Christentum seit Trajan eine *religio illicita* war. Wenn er aber S. 272 meint, die von Euseb. hist. eccl. VIII, 1 erwähnten Kirchen der vordiokletianischen Zeit könne man unter der Annahme verstehen, daß sie vor dem Gesetz nur als Privatgebäude galten, so gibt er damit alles zu. Denn für die Baugeschichte kommt es nicht auf die Rechtsform an, sondern auf die Tatsache, daß gebaut wurde, und auf die Bauform. Eusebius sagt, die Christen hätten *εὐρείας ἀνὰ πάσας τὰς πόλεις ἐκ θεμελίων ἐκκλησίας* gebaut. Wenn Eusebius de mart. Palaest. 13 sagt, *ὡς καὶ οἴκους εἰς ἐκκλησίας δείμασθαι*, so heißt das nicht „Wohngebäude zu Kirchen verwenden", sondern „Säle zu bauen mit der Bestimmung, als Kirchen zu dienen". — Lact. de mort. persec. 12 in alto constituta ex palatio videbatur.

Kirchen zu bauen, da konnten sie keinen Augenblick in Verlegenheit sein. Die heidnische Baukunst, der Griechen, hatte so vieles geschaffen, nicht bloß für die Bedürfnisse ihrer Heimat, sondern auch in weitgehender Weise für die anderer Völker, insbesondere der Römer, sie hatten ihre gewohnten Schemata so oft und so vielseitig im Sinne neuer Zwecke ausgestalten müssen, daß für jedes auftretende Baubedürfnis im voraus gesorgt war, man brauchte nur aus dem aufgespeicherten Schatz zu schöpfen. Zu allem Überfluß blieb jedes Planschema duktil, und konnte den Besonderheiten des Einzelfalles leicht angepaßt werden.

Verlangt wurde, wie von Anfang an der Fall gewesen war, ein geräumiger Saal. Länglich viereckig war die Regel gewesen, bei den Oeci wie bei den Tempeln, in die Tiefe gehend, mit dem Eingang in der schmalen Front. Verlangt wurde zweitens ein gesonderter Platz für den Klerus, ein Presbyterium. Jede Gemeinde hatte ihren Vorstand und Lehrer, ihren Presbyter oder Bischof; wuchs sie so an, daß ein Gemeindesaal nicht reichte, so wurden in angemessener Zahl Parochialkirchen gebaut (so die *tituli* in Rom). Der Platz des Presbyters oder Bischofs war der Gemeinde gegenüber, vor der hinteren Schmalwand. Wie in der Schule, auch in der antiken, der Lehrer unmittelbar vor den Schülern sitzt, so mußte auch Presbyter und Bischof der Gemeinde unmittelbar gegenübersitzen, um auf seine Hörer wirken zu können; der Abendmahlstisch muß soweit beweglich gewesen sein, damit er nicht störend zwischen Sprecher und Hörern stehe. Erst nachdem der Tisch den Charakter eines Opferaltars angenommen hatte, konnte die Entwicklung des Ritus dahin führen, dem Tisch oder Altar eine feste Stelle zu geben, dem Bischof aber eine wechselnde. Diese Entwicklung wird sich bereits in unserem Zeitraum vollzogen haben.

Den Anforderungen entsprach sehr gut ein Bautypus, der vielfach angewendet auch die nötige Flüssigkeit besaß, sich allen Einzelfällen anzupassen: ein in die Tiefe gehender Saal mit dem Eingang in der schmalen Front und Ausbau im Fond. Der Ausbau konnte einen Suggestus enthalten, oder er mochte sich im ganzen über den Fußboden des Saals erheben, um wenige oder um mehrere Stufen; er selbst konnte rechteckig oder halbrund sein; das waren untergeordnete Modifikationen, die je nach Bedarf eintraten, das Ganze blieb im Rahmen des Typus. Er kommt monumental vor, Hauptbeispiele finden sich in Pompeji, wo drei solcher Gebäude nebeneinander an der Südseite des Forums stehen. Das mittlere und architektonisch am reichsten ausgestattete, mit Wandsäulen, hat im Fond einen hohen Suggestus vor rechteckiger gesäulter Bildnische, die beiden andern aber ein hinausgebautes Halbrund, das eine mit umlaufender hoher Bank, wie man annimmt zum Aufstellen von Statuen. Die drei Gebäude gelten als Amtsräume städtischer Behörden, andere erklären sie als Zunfthäuser [Abb. 81]. Wir haben hier keinen Anlaß, auf die Frage einzugehen, welche Bestimmung die drei pompejianischen Gebäude hatten; auch die andere Frage lassen wir unerörtert, als zwecklos, ob die Christen bei ihrem Kirchenbau heidnische Amts- oder Kollegienhäuser zum Vorbild genommen haben oder nicht. Die uns angehende Frage liegt lediglich auf dem Gebiete der Kunst und der Kunstformen, und zwar im Rahmen der Antike. Die Sache liegt genau wie bei den figürlichen Typen. Wir sagten dort, der Kopf des Guten Hirten und der zweite, jugendlich lockige Christustyp, sind nicht abgeleitet vom Apollon, oder vom Dionysos, oder vom Eubuleus, usf., sondern alle diese Köpfe sind Anwendungen, Ausprägungen des einen zugrunde liegenden Typus Jugendlich lockiger Kopf, der Gute Hirt aber und der Christus sind nur neue Spezien

immer derselben Gattung, eben des jugendlichen Typus. Der Künstler, in diesem Falle der Menschenbildner (den Götterbildner mit eingeschlossen) bewahrt in seiner Vorstellung eine Anzahl schematischer Kopftypen, den allgemeinen Typ Mensch, die besondern Typen Mann, Weib, Jüngling usf. Der Bildhauer, der ein Porträt zu schaffen sich anschickt, z. B. eines Jünglings, baut seinen schematischen Jünglingskopf auf; dann genügen einige Drucker, um das Schema dem Naturvorbild entsprechend zu individualisieren. So steht es auch mit dem Architekten. In seiner Vorstellung bewahrt er einen Schatz schematischer Raumformen; tritt eine Aufgabe an ihn heran, so wählt er den zutreffenden Raumtypus und paßt ihn den Besonderheiten des Falles an. Als nun die Aufgabe, einschiffige Kirchen zu entwerfen, zuerst an einen Baumeister herantrat, da griff er nicht zur Nachahmung heidnischer Kurien oder heidnischer Scholen, sondern er wendete den für den Zweck geeigneten Raumtypus an; so reihte er den bereits vorliegenden Ausprägungen desselben, mögen sie Magistraten, Kollegien oder wem immer gedient haben, noch eine weitere an. Das blieb natürlich immer innerhalb der Antike. Für den Klerus paßte weniger ein hoher Suggestus als eine vielleicht nur einstufige Erhöhung; sehr dienlich war ihm die Apsis, mit der Stufe zusammen gab sie seinem Auftreten Autorität.[1])

Antike Abbildungen wahrscheinlich christlicher Gebäude (eines ist durch das auf ihm angebrachte Christusmonogramm beglaubigt) gibt der Sarkophag Lat. n. 174 G 323, 5. 6 an seinen Schmalseiten. Der Sarkophag pflegt in das vierte Jahrhundert datiert zu werden. Wegen des Christusmonogramms auf der Spitze eines Rundbaues braucht man ihn nicht erst in konstantinische oder nachkonstantinische Zeit zu setzen. Diejenigen dürften recht haben, welche das Monogramm bereits als vor Konstantin gebräuchlich anerkennen; denn der Kaiser hätte es nicht auf die Schilder der Soldaten setzen können, sei es in eigner abergläubischer Meinung oder um sich den soldatischen Aberglauben zunutze zu machen, wenn es nicht als Zeichen des Christus bekannt gewesen wäre. Daher kann sein Vorkommen am lateranischen Sarkophag uns nicht abhalten, ihn vor Konstantin zu setzen. Seine Architekturbilder haben wir an dieser Stelle weder als Ganzes zu untersuchen noch in allen Einzelheiten; wir beschränken uns auf die Betrachtung eines einzigen der dargestellten Gebäude, nämlich der einschiffigen Kirche im Hintergrund des Quellwunders an der rechten Schmalseite; unter den übrigen Gebäuden mögen noch mehr einschiffige Kirchen sein, doch ist bei keinem die Darstellung so klar, daß wir sie verwerten möchten. Unsere Kirche also ist wie alle anderen Gebäude Quaderbau mit dekorativ betontem Fugenschnitt. Der Bildhauer bringt mit der Seitenansicht von Apsis und Langhaus gleichzeitig auch die Fassade zur Anschauung, dadurch daß er sie um einen rechten Winkel dreht, dem Beschauer zu. Über der ganz offenen hohen Pforte (Torflügel sind nicht angegeben,

---

[1]) Pompeji: Nissen, Pompejanische Studien 306. Overbeck-Mau, Pompeji [4]1884, 139 Fig. 80. Mau, Pompeji 1900, 110 Fig. 53. Konrad Lange, Haus und Halle 294. — Schola: Lange, Haus und Halle 290. Mau, Röm. Mitteil. 1890, 278. Hülsen, eb. 289. Gatti, Bull. com. 1891, 161. Schulten, Archäol. Anzeiger 1899, 72. 1902, 61. Maaß, Tagesgötter 1902, 97. — Es sei noch auf die Curia der Stadt Rom, des Diokletian, hingewiesen (jetzt San Adriano), bei Hülsen, Röm. Mitteil. 1905, 47 Fig. 9—12; sowie auf eine Schola oder Curia bei den Thermae Titianae et Traianae bei Ricci, Bull. com. 1891, 196 mit Plan. Die von Friedrich Wilhelm IV. zur evangelischen Kirche ausgebaute Backsteinruine in Trier, die dort sog. Basilika, wurde vor dem Ausbau leider nicht untersucht und aufgenommen.

die Portièren zurückgenommen) reihen sich drei Fenster, ein viertes durchbricht die Wand des steilen Giebels, der das untere, wagerechte Gesims bewahrt. In der Wand des Langhauses stehen zwei Rundbogenfenster. Die Apsis, schmäler und niedriger als das Langhaus, wird ebenfalls durch Fenster erhellt, deren zwei sichtbar sind, und ist anscheinend von einer Halbkuppel bedeckt. Apsiskuppel und Langhausdach sind mit Dachpfannen antiken Systems eingedeckt [Abb. 83].

Von einschiffigen Kirchen ist wenig erhalten und das Wenige ist spät, gehört frühestens dem vierten Jahrhundert an. Bei den Diokletiansthermen führte — de Rossi zufolge — eine Straße zwischen einer offenen Bottega und einem Privathaus durch. In christlicher Zeit, etwa um die Wende des vierten zum fünften Jahrhundert, wurde das Stück Straße zwischen Bottega und Haus zu einem Oratorium oder einer kleinen Hauskirche hergerichtet, mithin überdacht und mit gewölbter Apsis versehen; in ihrer Wand sind drei Nischen ausgespart, die aber nicht auf den Boden herabreichen. Die Apsis wurde ausgemalt, in eine obere Zone stellte man Figuren, deren Bedeutung nicht mehr festgestellt werden kann, in eine untere eine Marine, in bekannter hellenistischer Art fischreiches Gewässer belebt von bemannten Kähnen. Gleichzeitig wurde auch die an das Schiff angeschlossene Bottega dekoriert. Die oberen Figuren können Apostel oder sonstige christliche Gestalten gewesen sein, die Seeszene unten kann christlich gemeint sein; dazu will de Rossi auf einem abgefallenen Stück Bewurf das Christusmonogramm gefunden haben. — Eine großartige Villen- und Palastanlage (vielleicht des Sex. Varius Marcellus und später seines Sohnes, des Kaisers Elagabal) ist durch die Aureliansmauer in zwei Hälften zerschnitten; innerhalb der Stadt gehört dazu der große Saal, aus welchem durch Zufügung einer Apsis die Kirche S. Croce in Gerusalemme geschaffen ist.[1])

Einschiffige Kirchen des vierten Jahrhunderts machte Truhelka bekannt, aus Bosnien und der Herzegowina. Sie gehören nach ihm der antiken Kultur des Landes im vierten Jahrhundert an, die 393 durch die Goten vernichtet wurde. Diese Kirchen haben Apsiden, von denen nur einzelne außen polygon gestaltet sind. Sie pflegen vorn in der Apsis einen Tischaltar zu besitzen (erhalten ist die Fußplatte mit fünf Eintiefungen für die Stützen), außerdem in dem reichsten Exemplar eine umlaufende Presbyterbank mit Stufen für den Bischofsstuhl, außerdem gleich vor der Apsis an die Seite gerückt einen Ambo.[2])

In das fünfte Jahrhundert datiert de Vogüé die einschiffige Kirche zu Babuda. — Einschiffige Kirchen fand Crowfoot in Kleinasien als verlassene Ruinen, Strzygowski teilt sie mit. Dergleichen kommt in Lykaonien vor (Binbirkilisse) und in Kappadokien, über dem Halys, die Ruine heißt Jedikapulu. Die Fassade blickt nach Westen, der Eingang ist abweichend von der Regel in der langen Südseite. Die Apsis, von drei Fenstern erhellt, hat außen polygonen, innen hufeisenförmigen Grundriß; die Form des

---

[1]) Oratorium: de Rossi, Bull. crist. 1876, 37, Taf. 6—7. — S. Croce: Lib. pontif. ed. Mommsen I 61, 25: *Eodem tempore fecit Constantinus Augustus basilicam in palatio Sossorianum, ubi etiam de ligno sanctae crucis domini nostri Jesu Christi posuit et in auro et gemmis inclusit, ubi et nomen ecclesiae dedicavit, quae nominatur usque in hodiernum diem Hierusalem.* Dehio u. Bezold, Kirchl. Baukunst d. Abendlands I 83 Taf. 15, 12. Lanciani, Mon. Lincei 1890, 490 Taf. 2, 3. Hülsen, Röm. Mitteil. 1892, 300. 1896, 124 Plan. 130. Stegensak, Röm. Quartalschr. 1900, 177. Eine spätere Zeit baute das Querschiff und die zwei Säulenreihen hinein. Letzter Umbau 1743.

[2]) Truhelka, Röm. Quartalschr. 1895, 198 mit Grundrissen.

Hufeisens beschreibt auch ihr Eingangsbogen. Die Kirche, in Quaderbau aufgeführt, war überwölbt. Anhaltspunkte zur Datierung des Denkmals liegen nicht vor; wegen der Hufeisenform des Bogens und der Apsis wird es nicht allzufrüh sein.[1])

Die Basilika.

Kaiser Konstantin verschaffte dem Christentum die staatliche Anerkennung; damit machte er Epoche in der Geschichte des Christentums. Es ist herkömmlich, die vorausliegenden Jahrhunderte als Zeit der „Verfolgung" zu charakterisieren, die nachfolgenden als Zeit des „Friedens". Als ob das Christentum das harmlose Lamm gewesen wäre, das nie ein Wässerlein trübte, das Heidentum aber der böse Wolf, der nur darauf ausging das Lamm zu fressen. Der angreifende Teil war doch das Christentum, das Heidentum handelte in Notwehr und in der harten Art, welche nach ihrem endlichen Siege die Kirche von ihm übernahm; man muß von ihrem Kampf und erobernden Vordringen reden, wie sie das Heidentum Schritt für Schritt zurückdrängte und den Staat (gerade der antike Staat war religiös) durch Verweigerung des Kultus im Innersten beunruhigte. Der Eroberungszug hat ihm viel Blut gekostet; aber die Märtyrer wollen nicht beklagt, sondern beglückwünscht sein, sie fielen auf dem Schlachtfeld und gingen ein zu den ewigen Freuden Walhallas.

Da war es Konstantin, der, in schwerem Ringen mit seinen Nebenbuhlern begriffen, mit dem Blick des Kaisers erkannte, daß im Christentum die stärkere Kraft bereit stand; so machte er die Sache des Christentums zu der seinen, und so siegten beide zusammen, der Kaiser und das Christentum. Es gewann den Sieg und hat ihn verfolgt bis zur Vernichtung des Gegners. Aber er war teuer erkauft, immer neu zollte es der geschichtlichen Notwendigkeit. Ihr zollte die „Religion der Liebe" mit ihrer ganzen Theologie, mit ihrer Hoffnung (noch Paulus, so hoch er die Hoffnung und den Glauben wertete, über beide stellte er die Liebe), mit dem Personen- und dem Opferkult einschließlich des Priestertums (zugleich wurde die Liebe selbst zum Ritus degradiert). Nun gar die letzte Ate, der Bund mit der politischen Macht. Von seinem ersten Tage an hatte das Christentum auf persönlicher Autorität gestanden; ihr schob sich bald genug die Autorität des Amtes unter mit seiner mystischen Gewalt über die Seelen; endlich verband sich die Kirche mit der politischen Macht. Der Bund hat ihr große äußere Erfolge eingebracht, hat sie selbst aber vollends entseelt. So vollendet sich denn ihr Schicksal. Die Liebe aber schaut aus nach reineren Händen, denen sie ihre Sache anvertrauen könne.

Seinen und der Kirche Sieg zu verherrlichen und zu verewigen, ließ Konstantin Triumphalbauten errichten, zweierlei Art, einerseits durch den Senat den herkömmlichen Triumphbogen — er steht noch heute zu Rom unterhalb des Palatin, am Eingang zur Stadt von der Via Appia her, andererseits im eignen Namen glänzende Triumphalkirchen über den Gräbern der christlichen Heroen, voran des Christus, und sinnverwandte Denkmalskirchen. Dazu erfolgte allgemein eine Neubelebung des Kirchenbaues, alte Kirchen wurden hergestellt, vergrößert, neue erhoben sich vielerorts. Zuerst hören wir

[1]) de Vogüé, Syrie centrale Taf. 67. — Crowfoot bei Strzygowski, Kleinasien 28 Abb. 22 Grundriß.

von Tyrus, wo sich die hervorragendste Kirche des Landes Phönizien befand; bald nach dem Sieg Konstantins über Maxentius stellte Bischof Paulinos sie glänzend her, dreischiffig, mit Apsis und Narthex, Atrium und Brunnen, angebauten Kapellen, das Ganze in weitem Peribolos mit stattlichem, nach Osten blickendem Torbau (Euseb. Kirchengesch. X 4, 1. 37 ff.).

Dann aber setzte Konstantins eigne Bautätigkeit ein, zuerst im Heiligen Lande; der Bischof der Hauptstadt Cäsarea, Eusebius, berichtet darüber in seinem rhetorischen Stil (Leben Konstantins III 25 ff.). An der Spitze der konstantinischen Triumphalkirchen steht die über dem Christusgrab. Wie Eusebius selbst bezeugte, kannte niemand das Grab, niemals hatte sich irgend jemand darum gekümmert, wider alles Erwarten kam es zum Vorschein. Die Heiden, so berichtet Eusebius, hatten es zugeschüttet und hoch Erde darüber gehäuft, ein Paviment darauf gelegt und einen Aphroditetempel obenauf gebaut. Konstantin ließ ihn abbrechen und den Boden aufgraben, bis die Grabgrotte zum Vorschein kam. An was für Kennzeichen er das „Denkmal der Unsterblichkeit" erkannte, darüber schweigt Eusebius. Der Kaiser ist selbst nicht in Jerusalem gewesen; er muß es also „instinctu divinitatis" getan haben, oder eher „ex suggestione episcopi". Kurz, der Kaiser fand das Heilige Grab, das er brauchte. Den Bau gab er dem Bischof Makarios von Jerusalem in Auftrag, durch einen Brief, den Eusebius mitteilt. Ein reichverzierter Torbau, die Propyläen des Ganzen, trat heraus bis auf den vorliegenden Platz. Es folgt der peristyle Vorhof (das Atrium). Drei Türen führten zunächst in eine Basilika, auf deren glänzende Ausstattung Konstantin ganz besonderen Wert legte. Ein zweites Atrium, von zweigeschossigen Säulenhallen umgeben, mit einem seitlichen Ausgang nach Süden, verband die Basilika mit dem eigentlichen Heiligtum, dem Heiligen Grabe, das ein prächtiger Säulenbau umschloß. Weil das Grab als Denkmal der Auferstehung verehrt wurde, das will sagen der Unsterblichkeit, des Christus, und durch ihn der Christen, so heißt das Heiligtum Auferstehungskirche, Anastasis. Und weil dem Christen alles auf die Unsterblichkeit ankam, so war dem Kaiser der Bau gerade dieser Kirche die wichtigste Angelegenheit (Euseb. Leb. Konst. III 25—40).

Auf dem Ölberg erbaute, Eusebius zufolge, Konstantins Mutter Helena, die persönlich den Orient bereiste und die heiligen Stätten verehrte, die Himmelfahrtskirche (Analepsis), in Bethlehem die Geburtskirche; der Kaiser aber stattete die drei soweit genannten Kirchen mit den kostbarsten Weihgeschenken aus (Euseb. eb. III 41—43). In allen Eparchien des Landes ließ er neue Kirchen erstehen, stattlicher als die früheren (eb. 47, 4). Auch gab er dem Bischof Makarios die Weisung, im Haine Mamre eine Kirche zu bauen, weil es auch der Erlöser gewesen sei, der dem Abraham im Haine Mamre erschien (nach Moses I 18, 1. Euseb. eb. III 51—53). Ferner errichtete er in Antiochien, „dem Haupte Syriens", ein Riesenoktogon in weitem Peribolos (Euseb. eb. III 50), und unter anderem in Heliopolis in Phönizien eine Kirche, wiederum an der Stelle eines Aphroditetempels (eb. III 58).

Endlich stattete Konstantin die Residenzen mit Kirchen aus. In Nikomedien, seit Diokletian Residenz, errichtete er eine gewaltige Triumphalkirche „als Weihgeschenk seinem Erlöser, zum Danke für den Sieg über seine Widersacher, die Gottesfeinde" (eb. III 50). In seiner eignen Gründung, in Konstantinopel, erbaute er viele Basiliken und Märtyrerkirchen, in und außer der Stadt (eb. III 48—49). Besondere Aufmerksamkeit verdient die Apostelkirche, so genannt weil Reliquien der Apostel darin aufbewahrt wurden. Sie war zur Kaisergruft bestimmt, als erster wurde Kon-

stantin in ihr beigesetzt (eb. IV 58—60. Sein Begräbnis IV 70). Erwähnt sei noch die goldne Crux gemmata, die er im Hauptsaal des Palastes, in der Mitte des Lakunars, anbringen ließ, als „Phylakterion der Kaiserresidenz", sagt Eusebius eb. III 49). Konstantin lebte ganz in den heidnischen Vorstellungen, auch des heidnischen Aberglaubens; daher die Triumphalmonumente, die Weihgeschenke, die Phylakterien.

Der Bischof von Cäsarea redet nur von Konstantins Bauten im Osten, umgekehrt das römische Pontifikalbuch nur von solchen im Westen. Zur Zeit des Bischofs Silvester (314—336) errichtete der Kaiser folgende Basiliken, die er zugleich auch reich ausstattete. In Rom die Basilika Constantiniana (die Lateransbasilika), dazu das Baptisterium, in dem er selbst sich danach taufen ließ. Auf Ersuchen des Bischofs die Peters- und die Paulsbasilika, eine jede über dem betreffenden Grabe. Eine Basilika im Palatium Sessorianum, in der er auch eine Partikel vom heiligen Kreuz niederlegte (Santa Croce in Gerusalemme). Auf Bitten seiner Tochter Constantia eine Basilika der heiligen Märtyrerin Agnes und ein Baptisterium ebenda, in dem seine Schwester und seine Tochter vom Bischof Silvester getauft wurden. Auf dem Ager Veranus an der Via Tiburtina eine Basilika des seligen Laurentius. An der Via Labicana am dritten Meilenstein, *inter duos lauros*, eine Basilika der seligen Märtyrer, des Presbyter Marcellinus und des Exorcisten Petrus, und ein Mausoleum für seine Mutter, die Kaiserin Helena. Ferner auf Suggestion des Bischofs in Ostia, beim Hafen der Stadt Rom, eine Basilika der seligen Apostel Petrus und Paulus und des Täufers Johannes. In der Civitas Albanensis (Albano) eine Basilika des Täufers Johannes. Eine Basilika in Capua, zu Ehren der Apostel, unter dem Namen Basilica Constantiniana. Eine Basilika in Neapel. Im eigenen Namen errichtete Bischof Silvester auf einem Grundstück des Presbyter Equitius, bei den Thermen des Domitian (Titus), eine Pfarrkirche, den Titulus Equitii. In derselben Gegend noch eine Pfarrkirche unter seinem eigenen Namen, als Titulus Silvestri. Noch zur Zeit des Konstantin erbaute Bischof Marcus (336—337) zwei Basiliken, eine an der Via Ardeatina, die andere in der Stadt.[1])

Die beiden Quellen, auf deren Benutzung wir uns hier wohl beschränken dürfen, sind nicht ganz einwandfreie Zeugen; doch werden die vorstehend ausgezogenen Notizen ein im ganzen der Wahrheit nahekommendes Bild von der kirchlichen Bautätigkeit unter Konstantin geben.

An deren Spitze also stand die kultliche Schöpfung und künstlerische Fassung des Christusgrabes in Jerusalem. Zunächst geht uns nur die Basilika vor dem Grabbau an.

Indem Konstantin den Bau im übrigen unter die Aufsicht und Fürsorge des Dracilianus, des Eparchen des Ostens für 326, stellt, erwähnt er in seinem Brief an Makarios im einzelnen kurz die Mauern, die Säulen, die Decke; für letzte überläßt er die Wahl ihrer Konstruktion dem Bischof, scheint aber seinerseits an eine kassettierte Holzdecke zu denken. Man sieht, ihm schwebt vor allem ein großartiges Langhaus vor, das geeignet wäre, Tausende von Menschen darin zusammenströmen zu lassen.

---

[1]) Mon. Germ. hist. Gesta pontificum Romanorum I Libri pontificalis pars prior ed. Theod. Mommsen 1898, XXXIV 9 Huius (Silvestri episcopi) temporibus fecit Constantinus Augustus basilicas istas, quas et ornavit: basilicam Constantinianam, ubi posuit ista dona — —. 13 Fontem sanctum, ubi baptizatus est Augustus Constantinus — —. 16 Eodem tempore Augustus Constantinus fecit ex rogatu Silvestri episcopi basilicam beato Petro apostolo eqs.

Die Bauidee der Kirche nach Plan und Aufbau erst noch zu entwickeln, hatte der Kaiser nicht nötig, das Wort Basilika gab das Programm. Da wußte Makarios, was der Kaiser wollte, eine große Prachtbasilika, „würdig seines Ehrgeizes", wie Konstantin an ihn über den Bau im Haine Mamre schreibt. Aber das Wort Basilika, was ist damit gemeint, in was für „Basiliken" soll Makarios das Schema für den Neubau finden, in den heidnischen Marktbasiliken oder in basilikalen Kirchen? Gab es schon vor Konstantin basilikale Kirchen, mehrschiffig, mit Überhöhung des Mittelschiffs?[1])

Der Name Basilika für christliches Kirchengebäude erscheint in der erhaltenen Literatur zuerst in Konstantins Brief an den Bischof Makarios. Damit wird die Annahme nahegelegt, es sei eben Konstantin gewesen, der Namen und Typus der christlichen Basilika einführte, und zwar indem er die Prachtbasilika vor dem Christusgrab in Auftrag gab. Das wäre dann der Schöpfungsakt der christlichen Basilika gewesen. Konstantin schärft dem Bischof ein, dafür Sorge zu tragen, daß nicht allein eine Basilika entstehe, bedeutender als alle irgendwo bestehenden, sondern daß auch das Übrige so ausfalle, daß die schönsten Bauwerke in jeder Stadt von dieser Schöpfung übertroffen würden (*ὡς οὐ μόνον βασιλικὴν τῶν ἁπανταχοῦ βελτίονα ἀλλὰ καὶ τὰ λοιπὰ τοιαῦτα γενέσθαι, ὡς πάντα τὰ ἐφ' ἑκάστης καλλιστεύοντα πόλεως ὑπὸ τοῦ κτίσματος τούτου νικᾶσθαι*, Euseb. Leb. Konst. III 31). Das „Übrige" außer der Basilika, das ist die Grabeskirche, das wiederholte Atrium und das Propylaion, soll an Pracht alles übertreffen, was es in den Städten, also doch den damaligen Großstädten in Ost und West, Schönes gab. Nun waren bis auf Konstantin die größten und schönsten Bauwerke, von Antiochia bis Rom, heidnische; so scheint auch die neue Basilika alle irgendwo bestehenden Basiliken ausstechen zu sollen, gerade die heidnischen Prachtbasiliken wie die Ulpia. So hat Lange S. 324 die Stelle verstanden; vor Konstantin habe es noch keine christlichen Basiliken gegeben, Konstantin verweise den Bischof auf den Typus der Forumsbasilika als das zutreffende Muster für die Triumphalkirche. Dagegen glauben Mau und Hauck gerade aus unserer Stelle schließen zu sollen, der Kaiser setze bereits den christlichen Basilikatypus als bekannt voraus, es habe demnach schon vor ihm Ausführungen gegeben. Die strittige Interpretation der Stelle sei den Philologen zur Klarstellung empfohlen.

Die christliche Basilika, den reichsten Typus der Kirchengebäude, kennen wir als drei- bis fünfschiffige Halle, bisweilen mit vorderem Querschiff; es kommt vor, daß die Nebenschiffe Emporen haben; das Mittelschiff ist überhöht. Die Halle steht in räumlicher Verbindung mit dem im Fond anschließenden Presbyterium, das in der Regel als halbkreisförmige Apsis, seltener im Rechtecke geschlossen ist; als Erweiterung des Presbyteriums schiebt sich gern zwischen Halle und Apsis, nach beiden weit geöffnet, ein Querhaus von der Höhe des Mittelschiffs. Der Vorhof pflegt peristyl zu sein, nicht leicht fehlt eine Vorhalle.[2])

Das etwa ist das Schema der christlichen Basilika. Die erste Frage geht nach ihrem Ursprung. Nun wird der Leser, wenn er mit der Basilikaliteratur vertraut ist,

[1]) Dracilianus: Seeck bei Pauly-Wissowa V 1633.

[2]) Außer auf die Handbücher der christlichen Archäologie und der altchristlichen Architektur ist noch auf Leclercq in Cabrols dictionnaire d'archéologie et de liturgie II 525 Art. Basilique zu verweisen. [Unsere Abb. 87—89].

erwarten und vielleicht befürchten, wieder einmal eine Abhandlung lesen zu müssen, die zum so und so vielsten Male versucht, die christliche Basilika von diesem oder jenem „antiken“ — gemeint ist heidnischantiken — Bautypus „abzuleiten“; einen Versuch mithin, der von vornherein dem neuerdings öfter ausgesprochenen Verdikt verfallen wäre, daß noch alle solche Ableitungsversuche mißlungen seien. Und wir wären mitten in den so end- wie fruchtlosen Streit hineingeraten, von dessen Irrgängen wir uns schon in verschiedenen Kapiteln dieses Buches fernzuhalten bemühten. Stellen wir noch einmal die Frage richtig. Wir gehen aus vom antiken Charakter der altchristlichen Kunst. Der Satz vom antiken Charakter des Christentums, insbesondere gerade desjenigen, welches in der Kunst sich ausspricht, und mit Einschluß dieser seiner Kunst, ist dem klassischen Philologen und Archäologen nicht eine These, die erst noch des Beweises bedürfte, sondern ein Gegebenes, das sich auf Schritt und Tritt bestätigt, er ist für ihn ein Ausgangspunkt; und er wird ja auch, wenigstens in Worten, mehr und mehr zugegeben. Mit Anerkennung dieses Satzes weicht die falsche Gegenüberstellung antiker und christlicher Kunst der richtigen heidnischer und christlicher Antike. Und mit der Erkenntnis, daß die christliche Kunst nicht Tochter der Antike ist, sondern selbst Antike, retten wir der christlichen Kunst die Fähigkeit zu selbständiger Erfindung, immer im Rahmen der Antike und vermöge des noch vorhandenen Restes antiker Schöpferkraft im Gebiete der Kunst. Der Begriff der christlichen Antike löst auch das Basilikaproblem, vielmehr, erlöst uns von ihm.

Wir sahen, wie in der frühchristlichen Zeit die Gemeinden sich in Räumen von Wohnhäusern versammelten, teils in Obergeschossen, meist wohl von Miethäusern, teils zu ebener Erde in den mehr oder minder palastartigen Einfamilienhäusern. Wir bemerkten, daß von den Räumen der letzteren sich das Atrium weniger eignete, wegen des zentralen Impluviums; ferner, daß es einer Gemeinde nie auch nur in den Sinn kommen konnte, sich im Peristyl zu versammeln, das ist im umsäulten Garten. Geeignete Räume boten sich nur in den Sälen, den großen Triklinien und Oeci, wie sie hauptsächlich hinter dem Peristyl lagen, einerlei ob quer oder in die Tiefe gehend. Auch das war gleichgültig, ob sie schlicht waren oder umsäult (die Säulen konnten auch bloß an die Wand gemalt sein in der Weise von Mau's „zweitem Stil“) oder gar einen überhöhten Mittelraum besaßen. Aber aus keinem dieser Räume konnte sich die Basilika entwickeln, auch schon deshalb nicht, weil das Wesentliche des vermeintlich zu Entwickelnden längst anderweit vorhanden war, also nicht erst entwickelt zu werden brauchte, nämlich der geforderte Raumbau.

Viele der Versuche, die christliche Basilika von dieser oder jener älteren Bauform abzuleiten — das muß hier kurz erwähnt werden, um der Aufgabe der Einführung gerecht zu werden — leiden an dem Fehler mangelnder Raumanschauung. Die Ableitung vom Atrium beruht auf einer verführerischen Ähnlichkeit des Grundrißschemas; die Raumfolge Atrium corinthium, breiterer Querraum mit Marmortisch, Tablinum, schien der Raumfolge Langhaus, Querhaus mit Marmormensa, Apsis zu entsprechen. Mangelnde Raumanschauung ließ das kirchliche Querhaus gegenüber dem Querraum des Atriums nur mit seinem Plan, nicht mit seinem Aufbau und Raumgehalt in Rechnung stellen; daß aus dem Impluvium sich das Mittelschiff der Basilika nicht entwickeln konnte, folgt aus dem früher Gesagten; und aus dem viereckigen Tablinum konnten nicht halbrunde Apsiden werden. — Das Langhaus vom Peristyl ableiten, hieße den Typ der Kirche aus dem Typ des Kreuzgangs entwickeln. Freilich

war die Meinung, der Garten wäre überbaut worden; dazu aber war das Peristyl zu schwach, man hätte es abbrechen müssen, um auf dem nun freien Grundstücke eine Kirche zu bauen; und hätte sie sich an den Grundriß des ehemaligen Peristyls gehalten, so wäre die Kirche statt länglich annähernd quadratisch ausgefallen. Wenn der Oecus die Apsis abgegeben hätte, so wären die ältesten Apsiden wieder viereckig geworden, statt halbrund; eine so scharfe Scheidung des Presbyteriums von der Gemeinde, wie sie hier durch das zwischenfallende Stück Säulenhalle bewirkt worden wäre, hätte dem Mittelalter vorgegriffen. — Ich darf diese beiden Hypothesen nicht verlassen, ohne zu erwähnen, daß sie zuletzt beide anerkennen, für die Ausführung des Langhauses sei denn doch die Forumsbasilika Vorbild gewesen. Wozu dann die ganze „Ableitung"?[1])

Ein andrer methodischer Fehler ist es, seinen Ausgang nicht von der Hauptsache zu nehmen, sondern von einem Nebenumstand. Man muß unterscheiden zwischen dem kultisch und dem architektonisch Bedeutenden. Für den katholischen Opferdienst war kultische Hauptsache das den Altar umschließende Presbyterium; ein für die Ausgestaltung allerdings maßgebender Punkt. Bauliche Hauptsache dagegen war das Langhaus, die große mehrschiffige Halle. Das wirkliche Verhältnis zwischen diesen beiden Raumteilen ließ z. B. die Atriumhypothese außer acht. Ähnlich J. P. Richter, da er sich Querhaus und Apsis der Basilika als eine starke Vergrößerung des Arkosols und der Mittelapsis einer *Cella cimiterialis* erklärte (Die *Cella trichoros* werden wir unten kennen lernen, es ist ein kleeblattförmiges Oratorium für den Grabkultus. Allerdings pflegt der katholische Tischaltar auf einem Grabe zu stehen oder wenigstens Reliquien unter oder in sich zu bergen). Mit der so entstandenen Apsis sei dann der ins Große gesteigerte frühchristliche Gemeindesaal verbunden worden. Von dieser Annahme nicht allzuweit ab liegt, was de Rossi und Kraus meinten; die christliche Basilika sei im Zeitalter Konstantins durch das Zusammentreten zweier Faktoren entstanden; einmal der in einer oder drei Apsiden ausladenden Cella cimiterialis, und zweitens der großen dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privatbasilika. Ein wesentliches Motiv für diese Hypothese war die irrige Voraussetzung, es könne vor Konstantin noch keine Stadtkirchen gegeben haben, nur Coemeterialoratorien; daher müsse die konstantinische Basilika sich von letzteren herleiten. Alle drei Ableitungen fassen die Sache am falschen Ende an.[2])

Zunächst haben wir ein paar ganz abweichende Erklärungsversuche der Basilika

---

[1]) Zestermann, Die antiken und die christlichen Basiliken 1847 meinte, die heidnische und die christliche Basilika seien unabhängig voneinander entstanden; nur wegen einer zufälligen Ähnlichkeit sei letztere auch Basilika genannt worden. Ihm widersprachen die Archäologen Urlichs, Die Apsis der alten Basiliken 1847, Brunn im Kunstblatt 1848, 19 u. a. Kinkel, Gesch. d. bild. Künste bei den chr. Völkern 1845 sah in der Hausbasilika das Vorbild für kleinere Kirchen, die großen führte er auf die Marktbasilika zurück. Ohne letztere Einschränkung schrieben für die Ableitung von der Hausbasilika Meßmer, Ursprung, Entwicklung und Bedeutung der Basilika 1854; ZS für chr. Archäol. II 1859, und Weingärtner, Ursprung und Entwicklung des chr. Kirchengebäudes 1858; vgl. Reber, Mitteil. d. k. k. Zentralkommission 1869; Crostarosa, Le basiliche cristiane 1892. Die Ableitung vom Atrium lehrte Dehio, Münch. Sitz. 1882, 301 Genesis der chr. Basilika, vgl. Dehio-Bezold 69, Hauck, Realenzykl. X 775; die vom Peristyl V. Schultze Christl. Kunstblatt 1882; Archäologie 37.

[2]) J. P. Richter, Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude 1878. — De Rossi, Roma sotterranea III 495. Kraus, Realenzykl. I 119; Gesch. I 269).

einzuschalten, Ableitungen vom Mysterientempel, vom jüdischen Tempel, von der Synagoge.

Der christliche Gottesdienst war zu einem mystischen Kultus ausgewachsen, mindestens im Sinne, wenn nicht auch in Formen der heidnischen Mysterienkulte. Daher sehr wohl die Auffassung sich bilden konnte, die heidnischen Mysterientempel hätten dem christlichen Kirchenbau zum Vorbilde gedient. Man wird noch hinzufügen dürfen, das mystisch gewordene Christentum werde gerade in den Kreisen der Mysterienverehrer Anklang gefunden haben; es braucht nicht gleich ein ganzer Mysterientempel zum Christentum übergegangen zu sein — das hätte noch nicht auf den Kirchenbau im ganzen gewirkt, doch konnte der artverwandte Kultus in verwandten Bauformen Ausdruck suchen. Kraus war geneigt, dem Mysterientempel wenigstens im Osten eine gewisse Einwirkung auf den werdenden Kirchenbau zuzugestehen, weil dort nicht so gewaltige Kaiserbauten wie in Rom die Geister präokkupierten. — Lucian beschreibt den Mysterientempel der syrischen Göttin zu Hierapolis; er bestand aus Vorhalle, Schiff und Thalamos; letzterer entspräche, als das Allerheiligste, dem Presbyterium. Ruinen von Mysterientempeln sind mehrfach ausgegraben worden; bei keinem hat sich die Abdeckung rekonstruieren lassen. Der von Samothrake besaß keine Peristasis, doch eine Vorhalle, im Inneren dreischiffigen Hauptraum und eingebaute erhöhte Apsis mit Opfergrube; hierüber, nach vorhandenen Standspuren zu schließen, ein Tabernakel auf vier Säulen. Das böotische Kabirion, aus Alexanders Zeit, bestand aus viersäuligem Pronaos, kleinerem Vorraum, großem Hauptraum und einem Allerheiligsten mit Bild; die Opfergrube befand sich hinter dem Tempel. Dabei sei bemerkt, daß griechische Tempel öfter Apsiden hatten, außer den genannten Mysterientempeln, dem von Samothrake und dem Kabirion, auch der Tempel des Ptoïon, einer zu Thespiä und einer zu Lebadeia, diese drei ebenfalls in Böotien gelegen. Ferner läßt sich das Bakcheion am Westabhang der Akropolis von Athen heranziehen aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, ein dreischiffiger Saal mit noch unerklärten baulichen Vorrichtungen für Kultuszwecke in und am Mittelschiff, und einem viereckigen Ausbau als Apsis im Fond, mit Rundaltar. Auf Melos fand sich das „heilige Haus“ der „heiligen Mysten“ des Bacchus, aus dem dritten Jahrhundert, mit sieben nur schmückenden Säulen vor jeder Langwand und einer Statue des Hierophanten Trophimos im Bacchustyp; im langen schmalen Mittelraum lagen Mosaiken, in fünf Felder geteilt, im ersten entstiegen den vier Ecken Weinranken, zwischen denen Tiere spielten, im zweiten sah man Fische im Wasser, inmitten einen Fischer, weiterhin geometrisches Ornament. — Auch die Grottenheiligtümer des Mithraskultes hat man herangezogen, in baulicher Beziehung aber bieten sie keine andere Analogie als die Längsrichtung nach dem im Fond befindlichen Allerheiligsten hin.[1])

Wiederholt hat man an den jüdischen Tempel als an das Vorbild der christlichen Basilika gedacht. Angesichts der Tatsache, daß das Christentum aus dem Judentum seinen ersten Ursprung nahm, scheint eine gewisse Abhängigkeit im Gebiete des

[1]) Ableitung der Basilika vom Mysterientempel: Springer, Grundzüge der Kunstgeschichte 122. Kraus, Gesch. I 269. 273. 277. — Samothrake: Conze-Hauser, Neue archäol. Unters. auf Samothrake I Taf. 11. II 1880, 27 Fig. 6. Rubensohn, Mysterienheiligtümer 1892, 183. Kabirion: Dörpfeld, Athen. Mitteil. 1888, 87 Taf. 2. Apsiden: Noack, Athen. Mitteil. 1894, 424. Lebadeia: Bull. corr. hell. 1897, 334 Taf. 9. Bakcheion: Athen. Mitteil. 1895, 176 Taf. 4. Melos: Bosanquet, Journ. hell. 1898, 60 Taf, 1—3.

Kultus und des Kirchenbaues von vornherein naheliegend. Man darf aber nicht vergessen, daß schon zur Apostelzeit die Christengemeinden vom Tempel sich lösten, und wenigstens die frühchristlichen Gemeindeversammlungen recht wenig Ähnlichkeit mit Tempelkult hatten. Danach freilich entwickelte sich bei den Christen selbst ein neuer Tempeldienst, doch erst lange nach der Zerstörung des Tempels von Jerusalem und dem Erlöschen seines Kultus. Der christliche Opferkult konnte gar nicht aus dem jüdischen Opferkult hervorwachsen. Ob er nachgehends bei den biblischen Kultusvorschriften Anleihen gemacht habe, ist eine andre Frage, die mit dem Ursprungsproblem der Basilika nichts zu tun hat. Tatsächlich hat die Basilika mit dem Tempel so gut wie nichts gemein. Freilich sehen wir den salomonischen Bau immer noch bloß wie durch einen Nebel, und den letzten Tempel auch nicht in schärferen Umrissen. Nur eine Art Schema können wir uns entwerfen, das in manchen Punkten unsicher genug bleibt. Der Tempel steht frei in weitem Peristyl; vor seiner Front erheben sich, darin ähnlich den Obeliskenpaaren vor den ägyptischen Tempeln, zwei Malsäulen; eine Vorhalle, vielleicht zwischen zwei Türmen, führt in den allerdings in die Tiefe gehenden, aber nur einschiffigen Hauptraum; dahinter folgt, durch eine Wand geschieden, nur durch eine Tür zugänglich, das Allerheiligste; um drei Seiten des Hauses reihen sich in mehreren Stockwerken Kammern, die zu dem Hauptraum in keiner Beziehung stehen. Da ist ziemlich alles anders als in der Basilika; aus den Kammern z. B. konnten niemals Seitenschiffe werden. Man muß nicht die Linien der Planschemata vergleichen, sondern die dreidimensionalen Räume.[1])

Endlich die Synagoge. Damit steht es ja anders als mit dem Tempel. Die Synagogen standen anfangs den Christen offen, sicher den Judenchristen, natürlich nur zum Wort, nicht zu irgend welchem Ritus; und es liegen Anzeichen dafür vor, daß gerade in der jüdischen Diaspora, auch unabhängig von der Tätigkeit der Apostel die christlichen Ideen sich verbreiteten. Wenn es wahr ist, daß die christliche Gemeinde aus der Synagoge hervorging, sollte nicht auch der christliche Kirchenbau von da seinen Ausgang genommen haben? Etwas anders meint Strzygowski, es sei nicht unmöglich, daß die von der heidnischen Antike zu Versammlungsräumen verwendete Raumform der Basilika den Christen durch die Tatsache empfohlen wurde, daß Christus, Paulus und die übrigen Apostel gern in der Synagoge predigten. „Wir wissen erst durch die Nachforschungen der deutschen Orientgesellschaft, daß die Synagogen, entsprechend der Basilika, Säle waren, in denen zwei Säulenreihen in der Richtung des Eintretenden ein breiteres Mittelschiff bildeten. Die Apsis zwar fehlt der Synagoge; sie zeigt an der Schlußwand ebenfalls Säulen. Es wird daher der christliche Kult selbst gewesen sein, der allmählich aus der Synagoge die richtige Basilika mit dem Abschluß für den jetzt ins Innere gelegten Altar und die Priester gestaltete. Wieweit dabei der Sitz des Richters in der Apsis der heidnischen Basilika und in Syrien antike Fahnenheiligtümer vorbildlich wirkten, ist noch nicht klar gestellt.“ Also, aus der Synagoge die christliche Basilika, nur vielleicht unter Einwirkung des Richtersitzes in der Apsis der heidnischen Basilika auf die Einführung einer Apsis mit Bischofsstuhl in die christliche. Es sei vorläufig nur bemerkt, daß für die Synagoge ein bestimmtes Schema nicht vorgeschrieben war, auch nicht etwa gewohnheitsmäßig eingehalten wurde. Wir kennen

[1]) Ableitung vom Tempel: Kreuser, Christlicher Kirchenbau 1851; Wiederum der Kirchenbau 1868. Puchstein, Archäol. Jahrbuch 1892, 12.

schon jetzt sehr verschiedene Typen: den ungesäulten oblongen Saal mit kleiner halbrunder Nische in der einen Langwand (Hamman-Lif bei Karthago); den in die Tiefe gehenden Saal mit drei Eingängen, unter Umständen mit Vorhalle, im Innern mit fünf gleich breiten, wohl auch gleich hohen Schiffen (Palästina); den von der deutschen Orientgesellschaft gefundenen Typ mit einem Mittelraum, welchen drei Säulenreihen im Hufeisen umgeben (mithin in der Raumgliederung ähnlich der Cella des Parthenon). Die auf Grund einer ungenügenden Beschreibung versuchte Rekonstruktion der großen Synagoge von Alexandria, mit breitem Mittel- und zweimal zwei schmäleren Nebenschiffen kann nicht mitzählen.[1])

Die früher geltende Annahme, die christliche Basilika sei der heidnischen nachgebildet, hatte Zestermann als eine Erniedrigung der Christen empfunden; demgegenüber glaubte er ihre unabhängige Entstehung, aus eigner Erfindungskraft, nachweisen zu sollen. Doch wohl von ähnlichen Empfindungen geleitet hat neuerdings Witting Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika geäußert, die er dahin zusammenfaßt, daß bei ihr „von einer schmarotzerhaften Nachahmung der Antike nicht die Rede sein kann, daß vielmehr die altchristliche Basilika, selbst bereits höheres Glied einer innerchristlichen Entwicklung, primitive Werte enthält, die originell sind und neue Entwicklungsbahnen einleiten." Also, die christliche Basilika ist hervorgegangen aus einer „innerchristlichen Entwicklung". Diese Entwicklung des Kirchengebäudes aber, sagt Witting, war bedingt durch diejenige des Ritus, und zwar des Hauptritus, der Eucharistie. Witting unterscheidet drei Phasen. Zuerst hatte die Gemeinde selbst Zutritt zum Altar, legte selbst ihre Gaben auf den Altar nieder; der Priester segnete sie und teilte sie wieder aus. Diesem Brauch entsprach der ungegliederte Betsaal. Auf der zweiten Stufe schiebt sich der Diakon zwischen Gemeinde und Altar, sie tritt nicht mehr selbst an den Altar heran. Für diese Phase unterstellt Witting eine dreischiffige Kirche ohne Überhöhung des Mittelschiffs (die sog. Hallenkirche). Auf der dritten Stufe wird der Ritus für die Gemeinde nur noch ein Schauakt, den die Priesterschaft vor ihren Augen vollzieht; daher die stärkere Betonung des auf den Schauakt hin gerichteten Mittelschiffs durch dessen Überhöhung, wie sie der Ritus in der Basilika sich geschaffen habe.

Die Begründung der Bauform im Zweck des Baues, bei der Kirche im Ritus, wäre als ein gesunder und fruchtbarer Gedanke zu bezeichnen, wenn er nicht zu der unhaltbaren Stufenfolge geführt hätte. Ob Witting die Geschichte des Ritus richtig skizziert hat, insbesondere nach seiner Wirkung auf den Kirchenbau, soll nicht untersucht werden, auch nicht die behauptete innere Beziehung zwischen seinen drei Stufen des Ritus und den ihnen gegenübergestellten Bautypen. Nur das Eine sei erinnert, daß die Hallenkirche wohl vorgekommen sein mag, aber eine solche Rolle in der Entwicklungsgeschichte des Kirchenbaues nicht gespielt hat.[2])

Zuletzt ziehen wir die heidnische Basilika in Betracht, wir fragen, ob die christliche in einem geschichtlichen Verhältnis zur heidnischen Basilika gestanden haben könne, und in was für einem.

Um methodisch richtig vorzugehen, suchen wir von der Hauptsache auszugehen.

---

[1]) Das früher Zusammengebrachte bei Leclercq, Manuel I 340 Fig. 104—106. Strzygowski in Schiele's Religion I 1908, 381.

[2]) Felix Witting, Die Anfänge christlicher Architektur 1902. — Die Ästhetik der Schmarsowschule lasse ich, als Archäologe, beiseite.

An der christlichen Basilika, deren genetisches Verständnis wir suchen, dominiert in baulicher Beziehung die Halle mit ihrer mittleren Überhöhung. Das ist nun ein Typus, die basilikale Überhöhung, der gegebenen Falles überall und zu jeder Zeit von selbst entsteht: um in das Innere eines größeren überdeckten Raumes Licht und Luft zu bringen, hebt man den mittleren Teil des Daches, je nachdem mit Einschluß der etwa untergezogenen Decke. In einfachster, oft auch nur ephemerer Ausführung geschieht das heute noch bei Schuppen, Festhallen, Zirkusbuden; in soliderer Ausführung auf Dauer berechnet, geschah es noch unlängst bei Bahnhofshallen, geschieht es immerzu bei Markthallen, bei Fabriken (auch das Shetdach gehört zum Typus, ist nur eine vereinfachende Modifikation desselben).

Wirklich monumentale Ausführung wirkt natürlich in weitere Kreise. Sie begegnet zuerst in Ägypten; dort wurde sie von der Forschung zeitig festgestellt, immerhin konnte es geschehen, daß dieser und jener Gelehrte sich ein solches Hypostyl mit durchgehender Decke dachte. Mir wurde alles klar, als ich 1877 die großen und scharfen Bonfilsschen Photographien ägyptischer Ruinen in die Hände bekam. Im Granittempel bei Giseh liegt das Prinzip noch nicht einmal in embryonalem Zustand vor; der flachgedeckte dreischiffige Pfeilersaal wird durch Luken erhellt, die in das äußere Auflager der Decke, in die Aufsicht der Außenwände, kellerlochartig einschneiden. Schon entwickelt findet sich das basilikale Prinzip in den großen Tempeln des neuen Reiches, an den höheren Mittelräumen der Hypostyle. Im Ramesseum wurden auf die Architrave der den Mittelraum von den Seitenschiffen trennenden Kolonnaden Steinwürfel gesetzt, als Stützen der mittleren Decke; durch deren Zwischenräume gelangt Luft und Licht in das Mittelschiff. Den Gipfel der Entwicklung bezeichnet das große Hypostyl von Karnak; es setzt hohe Steingatter als Lichtgaden an jene Stelle. So erweist sich dies Riesenhypostyl als die älteste und gewaltigste aller Basiliken; sie ist nicht drei- oder fünf-, sondern siebzehnschiffig, der überhöhte Mittelraum ist für sich allein dreischiffig, die Kelchkapitellsäulen des Mittelganges sind 21 Meter hoch. Daß auch ein breiterer Quergang vorgesehen ist (sei es für Zwecke des Ritus oder nur zu leichterer Orientierung), ändert nichts am Charakter des Ganzen. Die dichte Säulenstellung ist lediglich konstruktiv bedingt, durch das Maß der steinernen Deckplatten. Ein Allerheiligstes fehlt keineswegs. Bei den ägyptischen Tempeln führt der Prozessionsweg auf der Hauptachse durch Pylon, Vorhof, Vorhalle und Hypostyl gerades Weges zum viel kleineren Adyton, wie das bei solchen Tempeln vor Augen liegt, die aus einem Guß gebaut und nicht weiter angetastet wurden. Das ist anders bei den Haupttempeln, wie dem zu Karnak; an ihm haben die Geschlechter nicht bloß von Jahrhunderten, sondern von Jahrtausenden geschaffen, teilweis auch zerstörend, vorzüglich aber durch immer neues Vorschieben von Pylonen die Planentfaltung und die Autorität der Anlage steigernd. In dem weiten Zwischenhof zweier solcher vorgeschobener Pylonen hineingestellt vermittelt auch unser großes Hypostyl den Zugang zu dem älteren, daher weiter zurück liegenden Allerheiligsten [Abb. 84. 85].[1])

[1]) Hypostyl von Karnak mit durchgehender Decke gedacht: Dümichen, Gesch. des alten Ägyptens (in Onckens Allg. Gesch. in Einzeldarstellungen I) 1887, 88. — Granittempel: v. Sybel, Weltgesch. 1888, 28; [2]25 Abb. — Ramesseum: Perrot et Chipiez, Hist. de l'art. dans l'antiquité I Égypte 383 Fig. 219. — Karnak, Hypostyl: Plan bei Perrot-Chipiez I 364 Fig. 212 und Taf. 5 Querschnitt. Mittelgang und Seitenansicht in m. Weltgesch. 1888, 50 Fig. 35. 36; [2]38 Abb. 39 Abb. — Situationsplan des Tempels von Karnak mit farbiger Unterscheidung der Bauperioden (in einzelnen Punkten seitdem berichtigt) bei Dümichen zu Seite 90.

Gleichzeitig mit dem neuen Reich der Ägypter erlebte die ägäische Kultur ihre Hochblüte in Kreta und Hellas; in den dortigen Palästen fand man Anzeichen, die auf basilikale Erleuchtung einzelner Räume, zum Teil von Haupträumen, schließen ließen. Aber die Forschung steht noch zu sehr in den Anfängen, als daß man ihre doch erst vorläufigen Ergebnisse schon verwerten könnte.[1])

Das ägyptische Hypostyl auf der einen, die christliche Basilika auf der anderen Seite, das sind die starken Brückenköpfe, zwischen denen die ganze Entwicklungsgeschichte der klassischen Basilika eingespannt ist; die Pfeiler dieser durch die Jahrtausende gespannten Brücke, die etwaigen Basiliken der Orientalen und die der klassischen Griechen, haben die oft hochgehenden Wogen des Zeitenstroms fortgerissen, nur vom letzten Pfeiler am diesseitigen Ufer, der römischen Basilika, ragen noch Trümmer empor.

Konrad Lange fand den Mut, Hand anzulegen, um die untergegangenen Brückenpfeiler wieder aufzusuchen und aufzurichten, um die weitklaffende Lücke zwischen der altägyptischen und der christlichen Basilika wieder zu schließen. Seine Rekonstruktionen haben viel Kritik erfahren, vielleicht nicht ohne Grund; aber es bleibt sein Verdienst, das Problem auf der von der Geschichte und ihren Denkmälern vorgeschriebenen breiten Basis aufgerollt zu haben.[2])

Es ist noch keine klassischgriechische Basilika ausgegraben worden, im Osten auch keine hellenistische, weder in Hellas noch in Kleinasien, Syrien oder Ägypten. Das dort zugrundegegangene wiederzugewinnen, ist Sache der Zukunft, das liegt im Schoß der Götter, im Schoß der Mutter Erde. Nur im Westen gibt es Ruinen von hellenistischen Basiliken und zwar römischer Zeit.[3])

Die hellenistischen Basiliken waren nicht etwa, wie hier und da irrig gesagt wurde, überdachte Marktplätze, sondern Erweiterungen, Annexe der Märkte, dazu bestimmt, gewisse Teile des Marktverkehrs dem Forum abzunehmen und unter Dach zu bringen. Es waren also Markthallen, wie sie auch heutzutage in Großstädten entstehen, selbst in mäßig großen Städten, in der ganzen Welt. Unsere Markthallen dienen hauptsächlich dem Verkauf von Gemüse und Obst, Fischen, Geflügel, auch von Kleinkram. Man könnte noch die Schrannen für den Getreidehandel nennen, die Börsen für den Geldverkehr, zuguterletzt ist vergleichsweise die Glaspassage (*impasse, galleria*) herangezogen worden. Zu all dergleichen Zwecken dienten im Altertum die Basiliken, und obendrein noch zu Gerichtssitzungen. Man möchte erwarten, daß die Religiosität des heidnischen Altertums in allen Basiliken sich irgendwie Genüge getan haben werde. — Wir heben nur einige gesicherte Beispiele heraus. Vor allem die Basilika von Pompeji. Zunächst den früher erwähnten drei Amtsstuben gelegen stößt sie mit der schmalen Front an den gerade dortherum peristylen Markt, der ihr zum Vorplatz dient, wie er auch den Peribolos des ihn beherrschenden Jupitertempels bildet. Im Plane weist sie einen Vorraum auf (*Chalcidicum*), im Innern einen in die Tiefe gehenden, vierseitig umsäulten Mittelraum; doch folgt an den Schmalseiten statt

---

[1]) Vgl. u. a. Dörpfeld in Schliemanns Tiryns 1886, 246. Arthur Evans, Annual Brit. school Athens IX 1902, 147.

[2]) K. Lange, Haus und Halle 1885.

[3]) Eine gute Übersicht bei Mau in Pauly-Wissowa's Realenzykl. III 83 Art. Basilica. — Altmann, Italische Rundbauten 1906, 91 läßt das basilikale System an Rundbauten aus Griechenland nach Italien kommen.

einer Abschlußwand je eine zweite Säulenreihe, an den Längsseiten sind solche nur angedeutet, durch Halbsäulen an den Wänden. Damit wird der Mittelraum ideell von einem zwiefachen Säulengang umzogen und im Querschnitt, wieder nur ideell, fünfschiffig. In einer hinten anschließenden Raumzugabe, nicht apsisförmig, aber apsisartig, erhebt sich das Tribunal. Der Oberbau ist zerstört; nach Mau's Rekonstruktion war der Mittelraum zwar überhöht, in Wahrung des Prinzips der basilikalen Lichtzufuhr, aber die Decke des Umgangs wurde so hoch gehoben, daß die Lichtgaden in der nun verkümmerten Oberwand nicht mehr Raum fanden, sondern in die Außenwand verlegt werden mußten. Kurz, unser erstes Denkmal einer hellenistischen Basilika repräsentiert durch einen neckischen, aber erst recht lehrreichen Zufall nicht den Haupttypus, sondern die Spielart, wie sie später in Südfrankreich, auch dort als handgreifliches Rudiment des Haupttypus, und weiterhin im Norden als sog. Hallenkirche wiederkehrt [Abb. 86 Plan der Basilika von Pompeji]. — Die pompejanische Basilika stammt aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. Um dieselbe Zeit, im Jahr 184, führte Cato die Markthalle in Rom ein; doch ist uns seine Basilica Porcia des Näheren ebensowenig bekannt, wie die in der letzten republikanischen Zeit sich rasch folgenden weiteren Basilikabauten Roms. Erst mit der Kaiserzeit beginnen für uns die Denkmäler. Die in Ruinen vorliegenden stadtrömischen Basiliken liegen alle mit einer Langseite an ihrem Forum. Die Basilica Julia, eine nach den drei Hauptseiten hin offne Pfeilerbasilika, besaß zwei zweigeschossige überwölbte Umgänge um den langen, später ebenfalls überwölbten Mittelraum, der so groß war, daß vier Kammern des Centumviralgerichts darin gleichzeitig nebeneinander tagen konnten; der Marktverkehr war auf die Umgänge beschränkt. Die gegenüber gelegene Basilica Aemilia befindet sich noch im Stadium der Ausgrabung; auch sie hatte ihren umsäulten Mittelraum; doch scheinen die äußeren Teile, insbesondere die nach dem Forum gelegenen, wieder eigen gestaltet gewesen zu sein. — Hier sei die von Vitruv gebaute Basilika zu Fanum eingeschaltet. Nach seiner Beschreibung lag auch sie mit einer Langseite am Forum, dem Jupitertempel gegenüber; der Mittelraum war überhöht, ringsherum lief ein zweigeschossiger Umgang, nur in der Mitte der hinteren Langseite unterbrochen, um den Blick aus der Mittelhalle auf den Pronaos des dort eingebauten Augustustempels freizuhalten; in dessen Podiumfront schnitt ein flaches Hemizyklium als Tribunal für das Handelsgericht ein. Unmittelbar hinter ihm werden Treppen von beiden Seiten zunächst zu einem Podest geführt haben, von dem dann eine dritte Stufenflucht direkt auf den Pronaos hinführte; auf dem Podest mag der Altar gestanden haben, über dem Fond des Hemizykliums. — Sodann Trajans Basilica Ulpia, die Schöpfung des Apollodor von Damaskus. Im Inneren lief ein doppelter Umgang (ob zweigeschossig, wissen wir nicht) um den gewiß überhöhten Mittelraum; die Schmalseiten öffneten sich mit je sechs Säulen gegen große gesäulte Exedren mit Naisk im Fond. — Endlich die von Maxentius errichtete, von Konstantin geweihte Basilica Constantiniana, die erste einheitlich überwölbte Basilika, eine baugeschichtliche Tat. In der Weise der Zentralsäle in den großen Thermen (des Caracalla und des Diokletian) wurde das überhöhte Mittelschiff mit drei großen Kreuzgewölben überspannt, die zwei Seitenschiffe überdeckten je drei parallelliegende Tonnen; die konstruktiv unvermeidliche Zerlegung der Nebenschiffe in je drei Parallelräume wurde durch breite Verbindungstüren gemildert. Auf Querschiffe verzichtete man, sie wären auch kaum unterzubringen gewesen; dafür erhielt man im Mittelschiff mit der im Fond sich öffnenden Apsis einen großgedachten ein-

heitlichen Raum. Konstantin oder wer es war verlegte den Haupteingang in die südliche Langseite an der Sacra Via und durchbrach die nördlich gegenüberliegende Außenwand, um eine neue Apsis als Tribunal einzubauen; in der alten Westapsis erhielt eine Statue des Konstantin Aufstellung.[1])

Man sieht, wie flüssig das Schema der Basilika sich den besonderen Anforderungen jedes Einzelfalles anpaßte. Ein solcher Einzelfall, eine neue Spielart der antiken Basilika, selbst wieder mannigfacher Modifikationen fähig, ist auch die christliche. Dabei fällt die Tatsache, daß ihre meisten Eigentümlichkeiten einzeln schon in dieser oder jener heidnischen Basilika sich nachweisen lassen, durchaus nicht ins Gewicht; dergleichen Beobachtungen wird man in der Typengeschichte werten; aber wenn auch jene Nachweisungen nicht geliefert werden könnten, so würde der antike Charakter der christlichen Basilika darum nicht weniger feststehen. Wohl haben die Baumeister der ersten christlichen Basiliken die heidnischen Verwirklichungen des Typus in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit gekannt und verwertet. Darum möchte ich sie aber nicht mit Holtzinger Eklektiker nennen; denn ihr Werk stückten sie nicht aus Brocken von diesen oder jenen heidnischen Basiliken zusammen, sondern sie schufen eine neue Spezies der antiken Basilika, aus der Eigenart des neuen Einzelfalles heraus.[2])

Verlangt wurde ein Raum von Bedeutung, der Menschen fassen konnte und auf den katholischen Kultus zugeschnitten war. Die Architekten hatten kaum eine Wahl, sie waren auf den Typus der Basilika angewiesen. Zwar versammelte auch manche heidnische Panegyris große Menschenmengen, auch am Altar, der aber soweit nicht im Tempel stand, sondern im Freien. Der Tempel war eben nur Wohnung des Gottes, Gotteshaus, nicht Versammlungsraum; wo von Versammlungen in Tempeln die Rede ist, da wird weniger an die Cella, als an die oft genug vertiefte und als selbständiger Raum architektonisch gekennzeichnete Vorhalle zu denken sein. Die meisten Tempel waren für den katholischen Zweck schon zu klein; aber auch die größten stellten einen für ihn unverwendbaren Typus dar. Zwar hätte sich die Verlegung des Altardienstes in das Innere machen lassen, Analoges war schon in den vorerwähnten Mysterientempeln geschehen (den Aufbau und die Verwendungsweise des großen eleusinischen Mysterienhauses kennen wir noch nicht); aber abgesehen von solchen Bedenken, wie z. B. der einseitigen Beleuchtung nur durch die Tür, wird man gerade im Anfang schon grundsätzlich vermieden haben, den christlichen Tempel im Typus des heidnischen zu bauen. In diesem Stadium des Kirchenbaues wird man auch den verschiedenen Typen der Synagogen lieber aus dem Wege gegangen sein.

Für Menschenansammlungen unter Dach war die großräumige Basilika die zu-

---

[1]) Pompei: Mau's Rekonstruktion mit Quer- und Längsschnitt Röm. Mitteil. 1888, 40. Über die andern Basiliken vgl. desselben Artikel Basilika bei Pauly-Wissowa, über die stadtrömischen noch Richters Topographie der Stadt Rom, Hülsens Forum Romanum usf. — Zu Michaelis' hallenförmigen Basiliken (Mélanges Perrot 1903, 239), die hier nur insofern in Betracht kommen, als es gilt den Umfang des Begriffs Basilika zu bestimmen, vgl. Studniczka, Deutsche Lit. Zeit. 1906, 2626.

[2]) Holtzinger, Altchristl. und byzant. Baukunst 1899, 25. Dieser und jener Lösungsversuch des Problems kommt dem Richtigen nahe. es fehlt nur der Begriff der „christlichen Antike", der allein Hilfe bringt in der immer noch nicht überwundenen Hilflosigkeit.

treffende Bauform, und dem katholischen Kultus ließ sie sich bei ihrer weitgehenden Schmiegsamkeit leicht anpassen. Zum Folgenden gehören unsere Abb. 87—89.[1])

Die Basilika hat im christlichen wie im heidnischen Bau entschiedene Längsentwicklung, sie ist ein gestreckt viereckiges Gebäude mit überhöhtem Mittelraum; aber die Verschiedenheit der Zwecke, durch welche hier und dort die Menge zusammengeführt wird, bedingt gewisse Abweichungen in der Ausbildung. Die heidnische Basilika diente vorzugsweise als Anhang des Marktes einen Teil des Marktverkehrs aufzunehmen; demgemäß bewegten sich voneinander unabhängige Gruppen in den Räumen. Das dem Gericht vorbehaltene Tribunal erhielt wohl eine ausgezeichnete bauliche Stelle, aber praktisch beherrschte es nicht den ganzen Raum. Dagegen die christliche Gemeinde hatte einen einzigen und gemeinsamen Zweck; sie füllte daher den Raum als eine große einheitliche Versammlung mit allen gemeinsamer Richtung. Daher kommt es, daß die Längsachse unbedingt als Hauptrichtung festgehalten, der Eingang in die vordere, das Blickziel vor die hintere Schmalseite gelegt wurde.

Der Gemeinde gegenüber war der den Priestern vorbehaltene Raum, das Presbyterium, auf erhöhter Stelle unterzubringen; ihnen diente eine im Halbkreis der Apsis umlaufende Bank, der gegebene Platz für den Bischofsstuhl war im Fond der Apsis. Eintretenden Falles wurde der Raum des anschließenden Querschiffs zum Presbyterium hinzugenommen; der Tischaltar, sonst am vorderen Rande der Apsis aufgestellt, wurde dann bis an den des Querschiffs vorgeschoben.

Im Einzelnen sei zur Systematik der Basilika noch folgendes bemerkt.[2])

Die Kirche stand entweder frei inmitten eines Hofes oder sie hatte nur einen Vorplatz, der aber auch als umfriedeter Vorhof behandelt sein konnte. Das Hoftor wurde, wenigstens bei bedeutenderen Anlagen, zu größeren Propyläen entwickelt.

Das Heiligtum inmitten eines weiten Peribolos anzulegen, war vorderasiatischer und griechischer Brauch. In Syrien haben sich dergleichen Anlagen erkennen lassen, auch der Tempel von Jerusalem gehört dahin. Die griechischen Peripteraltempel setzten immer einen Peribolos voraus, weil sie sich nach allen vier Seiten hin öffneten; dasselbe gilt für die hellenisierenden Tempel im Westen (z. B. Jupiter und Apollo in Pompeji). Diese Anordnung befolgten vorzugsweise die östlichen Kirchen; gerade im Osten befanden sich einige der glänzendsten Tempel der Art.

Einen Vorplatz hatte von Haus aus jeder Bau; als geschlossener Vorhof wurde er bei den ägyptischen Tempeln ausgebildet, ebenfalls beim Megaron von Tiryns. Mangel an Raum mag bei manchem städtischen Bau die Wahl dieser Anordnung herbeigeführt haben, bei Tempeln und Basiliken; lagen letztere an Märkten, so bildeten diese auch ihren Vorhof. Bei den christlichen Basiliken hieß er Atrium (*αἴθριον*); man kann fragen, ob das lateinische Wort nur für das ähnlich klingende griechische eingetreten sei, oder ob wirklich das Atrium diese Entwicklung durchgemacht habe, vom Haus, durch das Vorhaus, zum Vorhof. Das Atrium war peristyl; der Innenraum erhielt ein Paviment von Marmorplatten, in der Mitte stand ein Brunnen, Cantharus (auch *φιάλη*). Ursprünglich der große zweihenkelige Trinkbecher des Dionysos bedeutete Kantharos später die Brunnenschale. Die in den kirchlichen Atrien wurden bei reicherer Anlage

[1]) Vgl. m. Weltg. 1888, 450; [2]452. Was ich von der zwecklich bedingten Richtung gesagt habe, möchte ich weder nach Witting noch nach R. Kautzsch, Bildende Kunst und Jenseits 1905, 43. 64 („Weg zu Gott") modifizieren.

[2]) Mehr bei Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung 1889.

mit einem säulengetragenen Baldachin überdacht. Der Brunnen diente als Waschbecken für die Kirchenbesucher, zum Waschen von Gesicht, Händen und Füßen vor dem Eintritt in die Kirche. Der Brauch hat sich im Islam erhalten, der in mancher Beziehung die griechische Kultur besser bewahrte als die christliche Welt; alle Moscheen haben den Vorhof mit dem Brunnen, der zu den Gebetsstunden von den Gläubigen fleißig benutzt wird. Wo der Vorhof ganz fehlte, kam der Brunnen in die Vorhalle zu stehen; im Mittelalter rückte er, als Weihwasserbecken (auch eine antike Sache) in das Innere der Kirche.[1])

Die hintere Querhalle des Tetrastoon konnte zugleich als Vorhalle der Kirche dienen (öfter ist das übrige Atrium zerstört worden und bloß die hintere Halle, eben als Vorhalle erhalten geblieben), konnte auch als solche besonders hervorgehoben werden. Damit aber war gegeben, daß die Vorhalle nicht in den Körper des Hauses aufgenommen, sondern wie das Chalcidicum der Marktbasiliken (Pompeji, Constantiniana) als nur eingeschossiger Bau der sie überragenden Kirchenfassade vorgelegt wurde. Statt all dieser Anlagen, Propylon, Vorhof und Vorhalle, haben einzelne Kirchen nur ein viersäuliges Tabernakel vor der Tür (S. Prassede u. S. Clemente in Rom). — Vorderasiatische Kirchen, in Kleinasien und Syrien, befolgen eine verschiedene Anordnung. Die Vorhalle hat nur die Breite etwa des mittleren Drittels der Kirchenfront, die Reste bleiben geschlossen, die Halle flankierend; ein Nachklang des althittitischen (hinterkleinasiatisch-nordsyrischen) Palasttypus, der von den assyrischen und persischen Königen übernommen (in Assyrien als Kiosk im Park und nicht erheblich geändert, in Persien als Hauptpalastform in der Richtung auf reicheren Säulenbau entwickelt) auch nach Zentralsyrien überging. Die kleinasiatische Kirchenvorhalle (Birbinkilisse I) öffnet sich nach außen nicht in der hittitischen Weise mit zwei Säulen, sondern mit einem Mittelpfeiler (in dieser Zweiteilung des Eingangs an die Paläste des minoischen Kreta erinnernd); die zwei Durchgänge schließen mit Rundbögen. Der ganze Vorbau ist zweigeschossig, von der Höhe des Hauses, mit Fenster über dem Eingang. — In Zentralsyrien findet sich der hier ungeteilte Eingang von einem großen Rundbogen überspannt; der Vorbau bleibt in seinem Mittelteil eingeschossig, während die zwei Eckkuben sich nun turmartig annähernd zur Hauptschiffhöhe erheben, mit Giebeldächern gedeckt. Die Decke der Vorhalle, zwischen den von da an sich dreiseitig frei erhebenden Türmen, wird als Terrasse mit Brustwehr oder auch als gesäulte Veranda ausgebildet (jenes in Kalb-Luseh, dies in Turmanin). Die Eckkuben haben in den hittitischen Ruinen von Sendschirli wohl ein torturmartiges Aussehen; da aber der weder dort noch in Assyrien und Persien vorliegende obere Abschluß wohl durchgehend wagrecht war, so scheint die freiturmähnliche Hochführung an den syrischen Kirchen dort einheimisch gewesen zu sein.[2])

Zwei viereckige Türme, mit Giebeldächern, erheben sich hinter einer einschiffig gezeichneten Kirche mit Ecksäulen in einem Felde der Holztüren von S. Sabina, welches anlehnend an die Typik der Elfenbeindiptycha die Akklamation eines Kaisers in Chlamys durch Männer teils in Toga, teils in Paenula darstellt; leider ist der Typus der Kirche

---

[1]) Antike Weihwasserautomaten beschreibt Heron von Alexandria, sie gaben einen Guß Wasser gegen Einwurf eines Fünfdrachmenstückes (etwa eines Talers), v. Wilamowitz-Möllendorff, Griechisches Lesebuch, Textband 261 mit Abb.

[2]) Hittitisch, assyrisch, persisch, syrisch: Puchstein, Archäol. Jahrb. 1892. — Kleinasiatische Kirchen: Strzygowski, Kleinasien. — Syrische Kirchen: de Vogüé, Syrie centrale.

ebenso schwer verständlich wie das Verhältnis der Türme zu ihr (Garr. VI Taf. 500 VI). An der Lipsanothek zu Brescia steht der Christus zwischen den Aposteln in einem thermensaalähnlichen Raum; der zwischen zwei Säulen sich weit öffnende Eingang wird flankiert von zwei viereckigen, von Giebeldächern bekrönten Türmen (G 441). — Die viereckigen Türme stadtrömischer Kirchen, auch von solchen antiken Ursprungs, sind im Hochbau nicht antik; wieweit vielleicht im Unterbau bleibt nachzuprüfen. — Zwei hohe Rundtürme stehen beiderseits der Frontseite einer wiederum einschiffig gezeichneten Kirche an der Elfenbeinpyxis von Werden (G 447, 1) und zweier Basiliken in den Mosaiken des Triumphbogens von Maria Maggiore. — Ein freistehender Rundturm neben der Front von S. Apollinare nuovo zu Ravenna; einer neben der Apsis von S. Apollinare in classe (m. Weltgesch. ^{2}463 Abb.).[1])

Das Langhaus ist eine antike Basilika, wir sagten eine neue Spielart des alten Bautypus; meist hatte es drei, seltener fünf Schiffe. Die Längserstreckung der Basilika wurde eher noch gesteigert. Die Besonderheit der christlichen Basilika, bedingt durch den katholischen Ritus, besteht in der Richtung, auf der Längsachse, nach dem Presbyterium hin. Dieser Richtung zulieb hat man allgemein die hintere Querhalle unterdrückt, genau wie Vitruv bei seiner Basilika zu Fanum die Mittelsäulen der hinteren Halle unterdrückte, *ne inpediant aspectus pronai aedis Augusti.* Es hatte nicht bloß ästhetischen, sondern auch kultischen Wert, vom Mittelschiff aus in der Marktbasilika die Kaiserkapelle, in der Kirche den Altar sehen zu können. — Die vordere Querhalle war nicht ebenso störend; im Osten behielt man sie bei, um die dort beliebten, für die Frauen bestimmten Emporen im Hufeisen herum führen zu können. Die nur zum Anhören der Ansprachen Zugelassenen fanden in dieser Halle geeignetere Aufstellung als in dem bloß durch Türen mit der Kirche verbundenen Narthex. — Die im Westen vorherrschende Unterdrückung beider Querhallen fand sich schon in heidnischen Basiliken, im flavischen Palast und in der Constantiniana.

Als Stützen dienten, wie in der Marktbasilika, in der Regel Säulen. Pfeilerbasiliken gab es am römischen Forum (Julia, Ämilia), unter den christlichen Kirchen fast nur im Osten (Zentralkleinasien und Armenien, Syrien und Ägypten; die Zeiten dieser Kirchen bleiben zu ermitteln).[2])

Die ältere Weise, die Säulen durch wagrechte Architrave (Epistyle) zu verbinden, lag im Kampf mit der neueren, die Interkolumnien mit Bögen zu überspannen. Als frühesten Beleg dieses Motivs nennt Altmann den Säulensarkophag Torlonia, Robert III 1 Taf. 34—37, den er in den Anfang des dritten Jahrhunderts datiert; er gehört aber, wie wir aus der Kopftracht der Verstorbenen schließen zu müssen glaubten, in die Zeit nach 238, immerhin jedoch noch vor Diokletian, an dessen Bauten Rob. v. Scheider das Motiv zuerst auftreten ließ.[3])

Die Obermauern über den das Mittelschiff begrenzenden Säulenreihen erhielten

---

[1]) Türme: hierzu wäre der antike Turmbau in weiteren Grenzen heranzuziehen; vgl. z. B. Herm. Thiersch, Pharos 1909, 99 (viereckige), 174 (runde Türme).

[2]) Honorius ersetzte die Pfeiler der Ämilia durch Granitsäulen (Hülsen, Röm. Mitteil. 1905, 58); daß die Pfeiler im Erneuerungsbau durch Säulen ersetzt wurden, erfuhr auch die Felixbasilica zu Nola.

[3]) Altmann, Architektur und Ornamentik 56. Zu Spalato vgl. Bruno Schulz im Archäol. Jahrb. 1909, 50.

als Lichtgaden rundbogige Fenster, ursprünglich eins über jedem Interkolumnium, mit transparenten und gelochten dünnen Marmorplatten geschlossen.

Mehrschiffige Kirchen ohne Mittelschiffüberhöhung scheinen im allgemeinen in der christlichen Antike nicht üblich gewesen zu sein. Kraus, Gesch. I 288 führt als einzige Beispiele die syrischen Kirchen von Schakka und Tafcha an; die Decke ihrer Emporen liegt im Niveau der Mittelschiffdecke. Man erinnert sich, daß Mau die Basilika von Pompeji mit hochgeführten Nebenschiffen — ohne Emporen — rekonstruierte.[1])

Decke und Dach der christlichen Basilika waren von Holz. Regelmäßig lag eine flache Decke unter dem Satteldach; wo jetzt sich offne Dachstühle finden, da sind sie späteren Ursprungs. Die flache Decke war in herkömmlicher Weise kassettiert. Das ganze System der Flachdecke und des Satteldaches darüber entsprach dem baulichen Herkommen, die Architekten hatten keinen Anlaß, davon abzuweichen und die Kirchen einzuwölben.

Von der Einführung des Gewölbes in die Baukunst werden wir noch zu reden haben; hier genügt zu sagen, daß seine Anwendung in der heidnischen Architektur sich auf einzelne Baugattungen beschränkt hatte, die erste Stelle nahmen die Thermen ein; gewölbte Tempel gab es nur vereinzelt, von den forensischen Basiliken wurde erst die des Maxentius als Wölbbau geschaffen. Als nun Konstantin den Bischof von Jerusalem mit der Errichtung der umfassenden Triumphalanlage am Christusgrab beauftragte, da stellte er ihm anheim, ob er die Decke der Basilika als kassettierte Holzdecke oder in anderer Ausführung herstellen wolle, im ersteren Falle könne Vergoldung hinzutreten. Mit der „anderen" Ausführungsweise (Werkweise, *ἐργασία*) kann der Kaiser doch nur das Wölben gemeint haben. Der Bischof hat, so will mir scheinen, wie die Dinge lagen, verständlich und verständig entschieden. — Gegenüber der allgemein angenommenen Regel bedeuten Strzygowskis kleinasiatische Wölbkirchen eine Ausnahme, die wohl örtlich bedingt war; ob auch, oder eher, zeitlich, das bedarf noch der Nachprüfung. Örtlich bedingt sind die syrischen Steindecken.[2])

Der basilikalen Halle als dem Versammlungsraum der Laien sich anschließend, aber mit entgegengesetzter Richtung, insofern gegenüber, war der den Priestern vorbehaltene Raum auf erhöhter Stelle anzubringen, das Presbyterium. Als Hauptform desselben lernten wir bereits bei Besprechung des einschiffigen Kirchentypus (der Saalkirche) die mit Halbkuppel überwölbte Apsis kennen, die halbkreisförmig aus der hinteren Schmalseite des Saales, bei der Basilika nun aber des Mittelschiffs, sich hinausbaut. Den Priestern diente eine im Halbkreis der Apsis herumlaufende Bank, der gegebene Platz für den Bischofsstuhl war im Fond. Der Tischaltar fand seine Aufstellung am vorderen Rande der Apsis, unmittelbar vor dem Laienraum. — Wir er-

---

[1]) Syrien: de Vogüé, Syrie centrale pl. 15. 16 Schakka, 17 Tafcha.

[2]) Brief Konstantins: Euseb. Leben Konstantins III 32 *τὴν δὲ τῆς βασιλικῆς καμάραν πότερον λακωναρίαν ἢ δί ἑτέρας τινὸς ἐργασίας γενέσθαι σοι δοκεῖ, παρὰ σοῦ γνῶναι βούλομαι. Εἰ γὰρ λακωναρία μέλλοι εἶναι, δυνήσεται καὶ χρυσῷ καλλωπισθῆναι.* Fast meint man aus diesem letzteren Satz einen Wunsch des Kaisers herauszuhören. Dann hätte der Bischof nur fein gehört; und die Wahl des Holzdaches wäre nicht, wie man wohl meinen zu müssen glaubte, aus Armut oder bautechnischem Unvermögen, auch nicht aus der oben angedeuteten Verständigkeit hervorgegangen, sondern aus dem kaiserlichen Verlangen nach goldstrotzendem Prunk seiner Triumphalkirche. — Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte 1903.

innern uns des reichlichen Gebrauchs, den die Antike von der Bauform der Apsis machte, auch die Marktbasilika; die Ulpia hatte an jedem Ende eine halbkreisförmige Exedra, die Constantiniana eine Apsis zuerst am Westende des Mittelschiffs, gegenüber dem östlichen Eingang, nachher in der Nordseite, gegenüber dem in die Südseite verlegten Eingang. Kultische Analogien zum christlichen Allerheiligsten bilden, bei allen Verschiedenheiten im Einzelnen, die Adyta der heidnischen Tempel, der ägyptischen, auch des jüdischen, der griechischen und italischen, soweit sie dergleichen besaßen; eine Analogie bildet auch die Kaiserkapelle mit ihrem Altar, wie sie Vitruv dem Fond seiner Basilika eingebaut hatte.

Die Außenseite der Apsis finden wir im Osten gern polygon gestaltet. — Die heidnische Apsis (Schola) war ursprünglich, auch wenn irgend einem geschlossenen Raum angefügt, allgemein nicht von Fenstern durchbrochen. Es liegt nahe anzunehmen, daß auch die Kirchen sie zuerst in dieser Form verwendeten. Bald aber wurde die gefensterte Apsis Regel; man bringt die Änderung wohl mit der Orientierung in Zusammenhang.

Die Ausbildung des Altardienstes und die Entwicklung des Klerikalsystems hatte Erweiterungen des Presbyteriums im Gefolge. Das konnte auf verschiedene Weise geschehen. Entweder durch Ausnutzen der Winkel beiderseits der Apsis; das ergab zwei Nebenräume, die nach außen geschlossen sich nach den Nebenschiffen öffneten (Pastophorien, Sekretarien). Der eine, in seiner Front weit offenstehende, mit einem Tisch ausgestattete, diente zur Entgegennahme der von den Gemeindegliedern mitgebrachten Abendmahlselemente Brot und Wein (Prothesis); der andere zur Aufbewahrung der Kultusgeräte und Kultusgewänder, mithin als Sakristei (Raum der Diakone, Diakonikon). Dergleichen Nebenräume hatte es auch in heidnischen Kultlokalen gegeben, z. B. in dem der athenischen Jobakchen. Bei solcher Anordnung trat die Apsis außen nicht mehr hervor, das Gebäude stellte sich rein als rechteckiges Oblongum dar (Beispiele hauptsächlich in Syrien und Nordafrika).

Die andre Weise, das Presbyterium zu erweitern, bestand im Vorlegen eines Querhauses (besonders in Kleinasien und Rom). Tatsächlich an der Stelle des hinteren Querschiffs der Marktbasilika befindlich war es ein ganz andersartiger Baukörper; das Querschiff war zum Querhaus ausgebaut worden, um den unbehinderten Durchblick aus dem Mittelschiff in das Presbyterium und bis in die Apsis zu gewähren. Es war nun nicht eine von Säulen abgegrenzte Halle, sondern ein Haus zwischen vier Wänden, mochten diese auch an gewissen Stellen sich sogar weit öffnen, nach der Apsis und den Schiffen. Es hatte auch nicht bloß die niedrige Höhenabmessung eines Querschiffs, vielmehr die volle Höhe des Mittelschiffs. So konnte es auch Fenster nicht nur in den Endseiten, sondern auch über den Nebenschiffen erhalten. Ursprünglich auf die Breite der Basilika beschränkt schob es seine Enden später weiter hinaus. Die Kreuzform des Grundrisses der Kirche kam erst seit dem Ausgang des Altertums zur Entwicklung. — Der Tischaltar wurde nun vom Rande der Apsis bis an den Rand des Querhauses vorgeschoben. Der gewaltige Rundbogen, wenig enger als das Mittelschiff und auf zwei den Wandpfeilern vorgesetzten Säulen ruhend, mit dem sich das Querhaus gegen das Mittelschiff öffnet (*arcus maior*), pflegt Triumphbogen genannt zu werden (*arcus triumphalis*). Der Name, erst in der Karolingerzeit nachweisbar, wird abgeleitet von dem großen Triumphkreuz, das wenigstens später auf dem wagrecht eingespannten Balken oberhalb des Altars zu stehen pflegte; eher möchte man glauben, der Name

stamme von der konstantinischen Inschrift am Triumphbogen der Peterskirche *quod duce te mundus surrexit in astra triumphans.* Die Inschrift konnte Anlaß geben, den Rundbogen über dem Altar und dem Aspekt des Presbyteriums mit einem altrömischen Triumphbogen zu vergleichen. Auch darüber besteht Unsicherheit, ob der Name eigentlich der Öffnung des Querhauses oder der Apsis zukommt.[1])

Gegen den Laienraum, das Langhaus, wurde das Presbyterium nicht bloß durch die Erhebung seines Fußbodens um eine oder mehrere Stufen abgegrenzt, sondern auch durch Schranken (*δίκτυα, δρύφακτα, κιγκλίδες,* cancelli) in den gelegentlich der Sarkophagrückseiten erwähnten Ausführungen in Holz, Metall oder Marmor. Monumentale Schranken aus Marmor sind aus der christlichen Antike nur bruchstückweis erhalten. Den Laien war das Passieren der Schranken und das Betreten des Presbyteriums im allgemeinen untersagt.

Thron und Altar in der christlichen Basilika bedürfen noch einiger Worte.

Der Thron des Bischofs (Kathedra, Stuhl) ist in einigen Kirchen erhalten, ein Marmorsessel. Seine Gesamtform (nicht die künstlerische Ausbildung) kommt dem Korbstuhl am nächsten, den wir in der Skulptur als Sitz der Maria und des Gottes bei der Schöpfung Evas fanden [Abb. 37]; in ebensolchen Korbstühlen sitzen Lehrer und Schüler im trierer Schulrelief. Vielleicht saß auch der Lehrer der Gemeinde, der Bischof, ursprünglich auf solch einem Korbstuhl. Die literarische Überlieferung weiß von hölzernen Bischofsstühlen; dergleichen, mit Elfenbeinplatten bekleidet, begegneten uns in der Elfenbeinskulptur (Holtzinger bemerkt, daß der Maximiliansthron zu Ravenna, weil auf der Rückseite verziert, nicht für Aufstellung im Fond der Apsis berechnet sein könne, sondern für freien Stand unmittelbar vor der Gemeinde). Die monumentalen Marmorsessel dürften kaum vor Konstantin aufgekommen sein. Sie sind von der Art, wie sie im heidnischen Altertum zur dauernden Aufstellung im Freien gebräuchlich waren; wir kennen sie als Sitze der in Theatern die Ehre der Proedrie genießenden (vgl. die Protokathedrie Mk. 12, 39). Eine ganze Reihe solcher Marmorsessel steht noch heute vorn an im großen Theater des Dionysos zu Athen, bestimmt für Priester athenischer Heiligtümer, die Namen stehen an den Sesseln eingegraben; den Mittelplatz nimmt der besonders reich skulpierte Sessel des Dionysospriesters ein, gleichsam des Hausherrn, vielmehr seines sterblichen Stellvertreters. Bescheidener ist die im Theater zu Oropos gefundene Anlage. Die Verzierung aller etwas älteren christlichen Exemplare läßt erkennen, daß sie aus heidnischen Werkstätten stammten, ähnlich wie die „neutralen" Sarkophage; jüngere Exemplare tragen den späteren Stil an sich. Gelegentlich finden sich als Bischofsstühle *sellae perforatae* benutzt, die man, wohl irrig, als Badestühle zu erklären pflegt.

Für die zu den Seiten des Bischofs sich reihenden Presbyter liefen an der Apsis Bänke herum (Subsellien), ursprünglich von Holz, monumental von Marmor. Numerische Zunahme des Klerus führte zu amphitheatralischer Anordnung mehrerer Bankreihen übereinander. Dergleichen Anlagen erhielten sich, meist wohl aus reichlich später Zeit, auf der Insel Paros, in Torcello, in Grado.[2])

---

[1]) Zum Triumphbogen vgl. noch Strzygowski, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1904, 253.

[2]) Der sog. Stuhl Petri in der Peterskirche, von Holz und mit Elfenbein belegt, daher bereits oben erwähnt, gehört als Tragsessel überhaupt nicht in die Reihe der hier in Rede stehenden Bischofsstühle mit festem Standorte in der Apsis.

Solange der Abendmahlstisch beweglich war, wurde er nur zur eucharistischen Feier aufgestellt, konnte also bei Ansprachen nicht im Wege stehen. Nachdem aber der Tischaltar mit allem seinem Drum und Dran seinen festen Platz gefunden hatte, zwischen Bischof und Laien, vollends nachdem der Altar bis an den Vorderrand des Querhauses vorgeschoben war, konnte der Bischof von seinem Stuhl im Fond der Apsis unmöglich mehr wirksam zur Gemeinde sprechen, es wurde nötig, ihm für solche Zwecke einen besseren Platz zu schaffen, unmittelbar vor ihr, also an den Schranken, den *cancelli*. Hier fand der Ambo Aufstellung, außerhalb des Presbyteriums, der Predigtstuhl, aus dem sich die „Kanzel" entwickeln sollte.

Der Altar.[1]) Am Altar bewährt sich der Begriff der christlichen Antike vollends durchschlagend. Wir haben hier nicht die Entwicklung zu schildern, welche das messianische Freudenmahl, dann Gemeinschafts- und Gedächtnismahl durchlief, um zuletzt zu einem Opfer und Opfermahl zu werden, in welchem der gekreuzigte Messias Jesus von Nazaret, der Gottessohn, endlich der Mensch gewordene Gott, dem zürnenden Gott als Sühnopfer dargebracht, täglich vom Priester auf dem Altar neu geopfert, und sein Fleisch und Blut im anschließenden Opfermahl an dem Tisch, nun zugleich Altar, gegessen und getrunken wurde, um den Teilnehmern die ewige Seligkeit zu gewähren, alles nur spiritualiter. Daß es indessen doch ernst gemeint war mit dem Opfer und dem Opfermahl, mit dem Fleisch und dem Blut, das beweist eine lange Reihe von Zeugnissen, angefangen von den legendarischen Einsetzungsworten und dem allerdings „harten Wort" des Johannisevangeliums, bis zur blutenden Hostie in der Messe von Bolsena, der Gründungslegende des Fronleichnamfestes. Uns aber kommt es darauf an zu wissen, welche bauliche Form das christliche Opfer und Opfermahl sich geschaffen hat. In welcher Weise das ursprüngliche Freuden-, Gemeinschafts- und Gedächtnismahl eigentlich abgehalten wurde, ist noch völlig dunkel; nach dem Wortlaut der Texte sollte man meinen, es sei in Form richtiger Gelage, wenn nicht am Boden, so doch auf Klinen geschehen, wobei dann der Tisch je nachdem gar keine oder doch nur eine nebensächliche Rolle gespielt hätte. In kleineren Kreisen wäre das wohl denkbar, vielleicht auch monumental erweislich, aber bei ganzen Gemeinden ist's eine schwer realisierbare Vorstellung. Wie dem auch sei, sehr früh tritt der Tisch in den Vordergrund, der Tisch des Herrn. Ein hölzerner Speisetisch, ein Möbel, wirklich mobil, nach Bedarf aufgestellt und wieder beiseite gesetzt, wie es heute in der Kirche Calvins geschieht.[2])

---

[1]) Altar: Holtzinger, Altchristliche Archit. in syst. Darst. 1889. Wieland, Mensa und Confessio I Der Altar der vorkonstantinischen Kirche (Veröffentlichungen aus dem kirchenhistorischen Seminar München II 11) 1906 schildert die Entwicklung vom Tisch des abendlichen Gemeinschaftsmahles zum Opferaltar auf dem Heiligengrab. Derselbe, Die Schrift Mensa und Confessio u. P. Dorsch S. J. (eb. III 4) 1908. Dazu de Waal, Röm. Quartalschr. 1906, 153. Harnack, Theol. Lit. Zeit. 1906, 627. Funk, Tüb. Quartalschr. 1907, 466. H. Holtzmann, Deutsche Lit. Zeit. 1909, 209. — Raible, Der Tabernakel einst und jetzt; eine historische und liturgische Darstellung der Andacht zur aufbewahrten Eucharistie, Freiburg i. Br. 1908. — Nik. Müller, Prot. Realenzykl. ^{3}I 391. Leclercq in Cabrols Dictionnaire I 3151 Art. Auriol. (Autels d') und 3155 Art. Autel. Gressmann, Drews und Bürkner in Schiele's Religion I 371 Art. Altar. — Rohault de Fleury, La messe, études archéologiques sur ses monuments I 1883.

[2]) Gelag am Boden: Band I 181 „Das Mahl der Seligen".

Nun kam es auf, in ein früheres Moment im Verlauf des Mahlritus, vor der Verteilung der Speise und des Tranks, die Meinung zu legen, daß da die Opferung des Christus bei jeder Messe neu geschehe. Da das ganze Ritual immer an dem einen Tisch vollzogen wurde, so nahm der Tisch des Herrn, auf dem jetzt der Herr selbst dem Herrn selbst als Opfer dargebracht wurde, den Charakter eines Opferaltars an. Und der neu eingeführte, vielmehr auf einem Umweg wieder eingeführte antike Opferaltar behielt grundsätzlich und langehin tatsächlich die Tischgestalt; er mußte sie behalten, weil dem neuen Opfer das alte Gemeinschaftsmahl, nun als Opfermahl verstanden, sich unmittelbar anschloß.

Wenn in der *hostia oblata* der Christus verehrt wurde, so war damit der Gott, als den man ihn nun glaubte, leibhaft in das Kirchengebäude gezogen, das Gemeindehaus zum Wohnhaus des Gottes geworden, zum Tempel. Und das Presbyterium zum Allerheiligsten (*Ἅγιον, ἅγιον ἁγίων, sanctuarium*), dem Laien untersagt (*ἄδυτον, ἄβατον*), alles nach antikem Kultgebrauch. Zum Allerheiligsten wurde das Presbyterium nicht durch den Altar, sondern durch den Gott auf dem Altar. Wohl thront er im Himmel, oder wie die Reliefs es darstellten, über dem Himmel. Es ist aber die Art des antiken Gottes, im Himmel und in seinem Tempel zu sein. Wurde nun der Gott auf dem Altar in seinem Tempel verehrt, so durften die Christen sich den Heiden gegenüber nicht mehr rühmen, sie hätten weder Altäre noch Tempel. Von da an sprechen sie offen von ihren Tempeln und ihren Altären.

Die Tischform des christlichen Opferaltars bleibt im Rahmen der antiken Kultgebräuche. Der Tisch (*τράπεζα*, mensa) eignete sich mehr dazu, unblutige Darbringungen (Opfer) aufzunehmen, wie Baum- und Feldfrüchte, Brot, Honig. Wo immer man den Geist oder Gott gegenwärtig wähnte, da legte man ihm Speise nieder, an der Erde, auf einem Fels, einem Erdhaufen, einem aus Steinen geschichteten Altar, oder auf einem Tisch, also dem Speisetisch für den Gott. Unter Dach konnte er von Holz sein, schlicht oder kostbar, sei es von edlerem Material oder in künstlerischer Durchbildung; monumentaleres Material war Stein, natürlich waren die im Freien aufgestellten Tischaltäre von Stein. Der Brauch, solche Tische aufzustellen, ging durch alle Zeiten und Völker, man findet ihn bei Ägyptern und Vorderasiaten (es sei nur der „Tisch der Schaubrote" erwähnt), in den griechischen Ländern schon zur mykenischen oder Heroenzeit, z. B. auf Kreta. In den klassischen Zeiten war die Cella des griechischen Tempels speziell für den Tisch bestimmt, die älteren sizilischen Tempel besaßen ein besonderes Adyton für den Gott, für sein Bild. Reste von sakralen Tischen fanden sich vielerorts: in Athen im Lenaion und im Amynaion, in Aulon (in Attika), in Eleusis, Epidauros, Lykosura usf. Ein Relief aus Megara zeigt den Tisch vor einem Achelooskopf. Für unseren Zweck genügen die angeführten Beispiele. Ich füge noch eine Münze des Licinius hinzu, die einen Tischaltar zeigt; er steht auf einer Stufe zwischen Schild und Helm, quer liegt die Lanze, auf dem Altar selbst sitzt eine Eule. Also kein Speisetisch.[1])

Auf die verschiedenen Anlässe, aus welchen einem Gott ein Speisetisch hergerichtet werden konnte, haben wir nicht einzugehen; an die den Göttern gegebenen Mahle, die

[1]) Sizilien: Koldewey-Puchstein, Griech. Tempel in Unteritalien u. Sizilien 1899, 193. — Steintische. Ath. Mitteil. 1895, 167 Lenaion, 1896, 289 Amyneion, 1880, 116 Aulon, 1899, 243 Eleusis, 1898, 1 Epidauros. Lykosura: *Ἐφ. ἀρχ.* 1896, 107. Megara: Furtwängler, Sammlung Saburoff Taf. 27. Licinius: Cohen, Méd. imp. ²VII 204 153. — Vgl. noch Reisch bei Pauly-Wissowa I 1640 Art. Altar, 1676 über Tischaltäre, II 338 Art. Ara. v. Prott, Ath. Mitteil. 1898, 219.

Theoxenien und Lectisternien, braucht nur erinnert zu werden. Aber von einer Klasse Steintische ist noch zu reden, die einen sakralen Charakter nicht zur Schau tragen, die künstlerisch durchgebildeten pompejanischen Marmortische; sie stehen im Cavaedium an ausgezeichneter Stelle, hinter dem Impluvium, im Querschiff zwischen den Alae, vor dem Tablinum. Ihre Bestimmung liegt nicht zu tage. Sehr einleuchtend dachte sich Nissen, an dieser Stelle habe einst der Herd des Hauses sich befunden; als dann eigene Küchen eingerichtet wurden, habe man den alten Herd mit einer Marmorplatte bedeckt und schließlich durch einen Marmortisch ersetzt. Die Kostbarkeit der Exemplare widerrät, an Benutzung für häusliche Zwecke zu denken; könnte der Marmortisch nicht, als Vertreter des heiligen Herdes, zum Tisch für die Hausgötter bestimmt sein, die doch ihren Anteil vom häuslichen Mahle erhielten? Die auf und bei ihm offenbar bleibend hingestellten Bronzevasen würden nicht dagegen sprechen. Diese Marmortische nun schienen die Hypothese zu unterstützen, das Atrium sei der Keim der christlichen Basilika gewesen; die Tische seien unmittelbar in den kirchlichen Gebrauch übergegangen, der christliche Altar sei Abkömmling des Atriumtisches. Die Hypothese ist weder, wie wir wissen, mit dem baulichen Charakter des Atriums vereinbar noch ist sie es mit der Entwicklungsgeschichte des christlichen Ritus; richtig aber ist, daß die Marmortische, wie wir sie in Pompeji sehen und wie sie in Varros Jugendzeit in vielen Häusern aufgestellt wurden, zu christlichen Tischaltären sehr wohl verwendet werden konnten, auch ihrem von uns vermuteten Sinne nach.[1])

Eigentümlich christlich scheint die Verwendung des Opfertischs für das blutige — mental blutige — Christusopfer zu sein. Doch ist zu bemerken, daß einerseits analoge Verwendung des Tisches, für blutige Opfer, auch im heidnischen Kult vorkam; andererseits war sie im christlichen Kult ebendadurch erleichtert, daß es sich — nicht mental, aber real — doch um ein unblutiges Opfer handelte (ausgenommen die blutende Hostie von Bolsena, die aber dem Mittelalter angehört und dessen Kulminationspunkt an ihrem Teile deutlich zeichnet). Übrigens verlangt der Satz von der christlichen Antike ja nicht, daß mit den christlichen identische Erscheinungen im heidnischen Altertum nachgewiesen werden, sondern nur, daß das Christliche sich als antiken Geistes und antiker Art erweise, was bei dem gesamten Opferkultus unbedingt der Fall ist.[2])

Der Tischaltar erhielt nun aber, außer zum Opfer und zur Kommunion, noch eine dritte Beziehung, nämlich zum christlichen Heroenkult. Das war vorbereitet durch den Brauch, an den Gräbern, insbesondere der Märtyrer, das ist der christlichen Heroen, die Eucharistie zu feiern; seinen Ursprung aber nahm es in den konstantinischen Triumphalkirchen. Die erste ließ der Kaiser in Jerusalem über dem Grottengrab errichten, das hinfort als Christusgrab gelten sollte; Jesus war der erste und Hauptheros der Christen, der wahre Protomartyr. Dann folgten, wie es heißt, in Rom die Coemeterialbasiliken über den Gräbern der Petrus, Paulus usf. In allen Fällen gab das Grab den festen Punkt für den Plan des Baues ab; oft unter Zerstörung der Umgebung, der umliegenden Christengräber, wurde die Gruft freigelegt, das Grab des Märtyrers oder Bekenners, Confessors, daher die Gruft Confessio heißt. Auf das Grab

---

[1]) H. Nissen, Pompejanische Studien 420. 641.

[2]) Blutige Opfer auf Tischen: Reisch bei Pauly-Wißowa I 1676. Pfuhl, Ath. Mitteil. 1903, 336.

kam der Altar zu stehen, innerhalb des Presbyteriums; damit war die Grenze zwischen Presbyterium und Laienhaus gegeben, die architektonische Ausgestaltung ergab sich wie von selbst.

Die ursprüngliche Anordnung von Grab und Altar in Jerusalem ist nicht genauer bekannt. In Rom liebte man, das Niveau des Laienhauses, oder wenigstens den unmittelbaren, dann durch eine Doppeltreppe zu erreichenden Vorplatz der Gruft, dem Fußboden der Gruft gleichzulegen, so daß es möglich war, durch Öffnungen in der Vorderwand der Krypta hineinzusehen und den dort Ruhenden anzusprechen, auch mit der Hand hineinzugreifen. So glaubte man die dem Toten eignende göttliche Kraft auf sich wirken lassen zu können, auch Tücher (*brandea*), in die Gruft gelegt, würden diese *divina virtus* in sich aufnehmen und überallhin mitbringen. In anderen Kirchen, so in Sankt Peter, war die Öffnung in der Decke der tiefliegenden Gruft. Die Öffnung in der Vorderwand hieß *Fenestella confessionis*, die in der Decke der Gruft *Cataracta*.[1])

In der weiteren Entwicklung der Kombination von Grab und Altar lassen sich allerlei Spielarten unterscheiden. Man hob das Grab bis unmittelbar unter die Tischplatte, so daß es zwischen den vier Tischpfosten stand. Der Typus der Confessio mit Fenestella wurde wohl noch beibehalten, aber nur in starker Verkleinerung; so in San Alessandro. Oder man gab dem Steinkörper unter der Tischplatte Form und Front einer römischen Grabara mit Hadestür (vermutlich verwendete man hierzu anfangs heidnische Grabaren, mit den nötigen Anpassungen): die Hadestür wurde zur Fenestella, sie pflegt unter einer Koncha zu stehen, diese zwischen zwei kanelierten Pilastern; wir kennen das Schema von den Tabernakelsarkophagen, stilverwandt sind besonders die ravennatischen [Abb. 50. 51], die koptischen Stelen reihen sich an als letzte Ausläufer [Abb. 60—63].[2])

Dann wurde der Sarkophag des Märtyrers unter die Mensa gestellt; hieraus ging der sarkophagförmige Altar hervor, der auf die Dauer sich als Haupttypus durchsetzte; dabei konnte die Tischidee immer noch festgehalten werden, indem man an den vier Kanten die Tischpfosten markierte. Eine Analogie zu diesem Vorgang fand sich im athenischen Asklepieion, Darstellung eines Steinaltars mit Andeutung der Beine eines Bronzetisches an den vier Kanten. Ähnliche Übertragungen von Bronze- oder Holzmöbeln, Gestellmöbeln, in Steinarbeit beobachtet man zahlreich im ganzen Altertum, in Ägypten wie in Altchaldäa und in Assyrien, in Griechenland und in Italien zu allen Zeiten. — Nachdem in Rom der wieder einmal in die Art der Primitivkultur zurückfallende Brauch aufgekommen war, die sterblichen Reste eines Märtyrers zu zerstückeln und an verschiedene Kirchen zu verteilen, genügte eine Vertiefung in der Tischplatte, um in einer Kapsel die Partikel aufzunehmen. Denn die Kombination von Grab und Altar war inzwischen ein so dominierender Gedanke geworden, daß auch die Stadtkirchen, die doch nicht über Gräbern errichtet waren, die Verbindung von Christus- und Märtyrerkultus glaubten mitmachen zu müssen. Schließlich weihte man keine Kirche mehr, ohne eine Märtyrerpartikel in ihrem Altar niederzulegen; konnte man einer solchen nicht habhaft werden, so begnügte man sich auch mit einer durch

---

[1]) de Waal, Röm. Quartalschr. 1900, 57.

[2]) Altmann, Röm. Grabaltäre 1905 Fig. 43. 114. 138. — Hadestür: oben Seite 52. — Auch wurden heidnische Cippen und Aren direkt als christliche Altäre geweiht.

Berührung eines Märtyrergrabes kraftbegabten Brandea. Die Nachfrage nach Märtyrerstücken war um so größer geworden, als man, ebenfalls unter den Auspizien Roms, die Regel preisgab, in jeder Kirche nur einen Altar aufzustellen, um eine beliebige Zahl derselben in den Nebenschiffen weihen zu können. Die griechische Kirche hat sich davon freigehalten, sowohl von der Zerstückelung der Märtyrerleiber wie von der Errichtung mehrerer Altäre in einer Kirche.[1])

Altäre auf Gräber gestellt kannte das heidnische Altertum in verschiedener Weise. Die dem Verstorbenen nicht bei der Beerdigung beigegebenen, sondern im wiederkehrenden Kultus gebrachten Gaben konnten einfach auf den Erdhügel niedergelegt werden, oder, war ein Grabmal errichtet, auf dessen Stufe; attische Lekythen zeigen das oft. Auf Brandgräbern von Thera standen Opfertische. Später, übrigens Älteres wiederaufnehmend, legte man auch bloß das Wesentliche, die Platte, als τράπεζα oder *mensa* auf das Grab; dieser Typus, mit einer Marmorvase darauf, wurde ein herrschender Grabmaltypus in Athen, nach dem Gräberedikt des Demetrios Phalereus. Der sepulkrale Gebrauch des Opfertisches bestätigt sich in seiner Darstellung vor der Grabestür am Sarkophag aus Konia. Im selben Gedanken formten sich die Grabmäler selbst zu Grabaltären.[2])

Zugrunde liegt die primitive Vorstellung, daß der Tote lebe, daß er Speise und Trank bedürfe und Anteil begehre an allen Annehmlichkeiten des Lebens auf der Erde. Daher die Beigaben bei der Beerdigung und die Darbringungen im Totenkult, vor allem Geschirr mit Speise und Trank. Man meißelte Näpfe in die Grabmalstufe für die Opferspeise, man hob Opfergruben am Grabe aus, man führte Röhren von der Erdoberfläche senkrecht ins Grab, direkt auf den Mund der Leiche, um Trankspenden, sogar Speisen, wenigstens Früchte, dem Toten zuzuführen. Zu gleichem Behufe bohrte man Löcher durch den Deckel des Sarkophags, oder durch die Trinkschale in der Hand des auf dem Deckel gelagerten steinernen Toten. Ein solches Loch, zu welchem Zwecke nun? fand sich auch in der Deckplatte eines christlichen Arkosols. Selbst die Fenestella am Körper des Altars, wie in San Alessandro, hat wenigstens eine, sicher nur durch den Zufall der Überlieferung bisher einzige Analogie in dem Türchen am altarförmigen Bathron des amyklaeischen Apollon, das als Grab des Hyakinthos galt; das eherne Türchen war an der linken Seite angebracht; an den Hyakinthien, vor dem Opfer für den Gott, wurde dadurch dem Heros sein Totenopfer in das Grab gegeben. Altäre mit Türen kommen auch auf Kaisermünzen vor, übrigens nicht bloß nach der Konsekration, sondern auch zu Lebzeiten des Kaisers. Die Türen an den Grabaltären und Sarkophagen, die sog. Hadestüren, begegneten uns wiederholt; auch sie deuten auf den Verkehr zwischen Unter- und Oberwelt, in etwas andrer Weise. Wenn römische Grabkammern der Kaiserzeit über der Tür Schlitze aufweisen, wie die Gruft des Schweinemetzgers sie besaß, so sind die Schlitze, an Stelle der Lichtöffnung über dem Türsturz stehend, tektonisch genommen auch Fenestellae, aber nicht zum Verkehr, sondern zum Lüften. Eigentümlich verwendeten die altägyptischen Bildhauer die Lichtöffnung über den von ihnen gemeißelten Hadestüren; während unten an der Tür und an ihren Pfosten

---

[1]) Asklepieion: Ath. Mitteil. 1877 Taf. 16.

[2]) Thera: Dragendorff in Hiller von Gärtringens Thera II 1903, 18. 35. — Platte: Watzinger, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei 1899. — Konia: Strzygowski, Byz. Denkm. III pag. XII Abb. 1. — Grabaltäre: Altmann, Römische Grabaltäre 1905.

der Verstorbene dargestellt ist wie mit der Außenwelt verkehrend, sieht man ihn durch die Lichtöffnung drinnen beim Schmause sitzen.[1])

Neben aller Aufklärung pflegt sich der Aberglauben lange zu erhalten, gar nicht davon zu reden, daß er zu Zeiten wieder Oberwasser bekommt. Die Hinterbliebenen kamen natürlich bald dahinter (die alten Ägypter wußten es längst), daß der Tote die ihm hingesetzten Speisen und Getränke nicht wirklich verzehre, daß auch ein plastisches oder ein gemaltes Abbild davon ihm denselben Dienst tue, ja schon die bloße Fürbitte, für ihn vor seinem Grabe gesprochen: Tausend in Gänsen, Tausend in Bier!

Man darf sich nicht darüber täuschen, die auf dem Grabe eines Christen gefeierte Eucharistie war auch ihm ein Lebensmittel, als solches gedacht, ein Mittel für das ewige Leben, was man da Leben hieß. Mag auch die Gemeinschaft in Christus die Spitze der christlichen Meinung gewesen sein, so blieb doch das Mahl Mahl, Speise blieb Speise, Wein blieb Trank, auch für den Märtyrer, wenn auch so wenig materialiter wie bei den alten Ägyptern. Auch die übrigen Christen waren, wie die Katakomben uns lehrten, ihres unmittelbaren Eingangs in den Himmel durch ihren Erlöser, den Erlöser vom Tod, gewiß; aber man unterließ nicht ein Übriges zu tun, der ewigen Gemeinschaft mit ihm sich auch durch die Eucharistie bei Lebzeiten zu versichern, und nach dem Tode, wenn es ging, durch eine Totenmesse sich die Versicherung erneuern zu lassen, wenn nicht auf dem Grab, so doch am Grab oder vielleicht in einer der Friedhofskapellen, dergleichen auf den römischen Coemeterien mehrfach errichtet waren.

Wieder anders als über dem Märtyrergrab mußte die Meinung der Eucharistie am Altar über dem Christusgrab in Jerusalem sein. Da wurde auf dem Altar eben derselbe geopfert, genossen und angebetet, dessen Grab man unter dem Altar verehrte, freilich, ohne daß seine Gebeine darin ruhten. Hier also wurden ein und derselben Kultperson zugleich göttliche und heroische Ehren erwiesen, unten, am Kenotaph, heroische, oben, am Altar, göttliche (dabei bleibe ununtersucht, wie weit der langsam verlaufene Prozeß der Apotheose zu Konstantins Zeit schon gediehen war). Ein solcher zwiefacher Charakter derselben Kultperson war dem antiken Kultus ganz geläufig; nur besteht bei den Einzelfällen gewöhnlich eine Kontroverse darüber, ob der Heros eine Hypostase des Gottes oder ob er umgekehrt vergottet worden sei. Der Doppelcharakter drückt sich öfter auch in einer Kultverbindung des Gottes und des Heros aus; es sei nur beispielsweise an Erechtheus-Poseidon erinnert.

Das braucht kaum erst gesagt zu werden, daß die Öffnungen in der Front oder der Deckplatte des Märtyrergrabes, die Fenestellae und Cataractae, wenigstens tektonisch nächstverwandt sind außer jenen Schlitzen auch den Opfergruben, Röhren und Löchern für die Libationen ins Grab; nur ihre Verwendung hat sich etwas verschoben, sie dienen nicht mehr zum Nutzen des Toten, ihn zu nähren, sondern des Lebenden, von der Kraft des Toten zu zehren.

---

[1]) Näpfe in der Grabmalstufe: Gsell, Mus. et coll. de l'Algérie X Taf. 3. Schulten, Arch. Anz. 1903, 103. Auch schon in Athen. — Opfergruben: Pfuhl, Ath. Mitteil. 1903. — Röhre: Petersen, Anz. 1903, 90. Hülsen, Röm. Mitteil. 1905, 99. — Sarkophagdeckel: Robert III 1 62 Abb. 40. Trinkschale: Altmann, Archit. 101, 3. — Arcosol: Orsi, Röm. Quartelschr. 1894, 157 Abb. Führer-Schultze, Altchr. Grabstätten Siziliens 1907, 16 Abb. — Hyakinthos: Pausanias 3, 19, 3. — Kaisermünzen: Hülsen, Röm Mitteil. 1905, 41, 1. — Grabfassade: Hülsen, Anz. 1889, 102 (Abb.). 156, 1.

Das Grab unter dem Altar konnte übrigens sehr verschieden aufgefaßt werden. Der Bischof Ambrosius bereitete sich sein eigenes Grab unter dem Altar der von ihm errichteten Kirche, offenbar um einst täglich an der Communio und dem aus ihr zu erhoffenden Segen teil zu haben; freilich wurde er genötigt, darauf zu verzichten und an seiner Statt Märtyrer einzugraben. Wenn es ferner richtig ist, was gesagt wird, das christliche Volk habe darauf gedrungen, daß in allen Kirchen Märtyrerreliquien niedergelegt würden, wonach alle Kirchen wenigstens in der Idee auf Gräbern standen, so drängt sich die Frage auf, ob nicht noch ein besonderer Volksaberglaube im Spiele gewesen sei, der unheimliche Wahn nämlich, unter jeden Bau müsse, damit er bestehe, ein Lebendes, selbstverständlich tot. Das ist der Grund des unter „Wilden" wie auch im Altertum verbreiteten Inauguralopfers bei Haus- und Tempelgründungen. Tatsächlich gehört das Heiligengrab unter dem Altar, oder nach den Umständen das Niederlegen von Märtyrerpartikeln, zur Inauguration des christlichen Tempels. Doch ist der Sinn modifiziert: heidnisch gilt es, mittels des Inauguralopfers den durch den Bau gestörten Genius loci zu versöhnen; in der christlichen Basilika dagegen, wo die Märtyrerleiche an die Stelle des Inauguralopfers getreten und der Märtyrer selbst der Genius loci ist, da gilt es, mittels der Communio ihn zu stärken und seine Kraft sich zu sichern.[1])

Den Aufbau der Altaranlage vollendete das Ciborium, das ist ein Baldachin auf vier im Quadrat aufgestellten Säulen, aus Holz, bei reichster Ausführung mit Metallüberzug, oder Stein; er überdeckte den Altarplatz. Baldachine über Altären hat es im Altertum verschiedentlich gegeben, nachweisbar im Ägypten des Neuen Reiches wie der Ptolemäerzeit, ebenfalls in Italien. Daneben gab es Baldachine über Gräbern (Tegurien), anscheinend waren sie noch seltener als die über Altären. Das Ciborium aber überschattete beides in einem, Grab und Altar.[2])

Wegen ihres architektonischen Charakters seien die sechs Marmorsäulen erwähnt, welche Konstantin in einer Reihe vor der Confessio der Petrusbasilika aufstellen ließ (Gregor III. fügte noch weitere sechs hinzu). Sie haben gewundene Schäfte, von Reben umrankt, darin Eroten spielen. Reste sind erhalten, ein Schaft steht arg vergittert bei der Pietà des Michelangelo. „Gewundene Säulen" gab es in der ältesten Kunst Griechenlands und wieder in der Zeit des Hellenismus. Man muß aber mehrere Arten unterscheiden. In der kretisch-mykenischen Kunst und in der früharchaischen Kunst Athens hatte man Säulen mit spiralig den geraden Schaft umziehenden Wülsten, ähnlich der aus drei Schlangenleibern gewundenen Schlangensäule, jetzt in Konstantinopel. Die hellenistischen Säulen, miteingeschlossen die der christlichen Sarkophage, haben spiralig umlaufende Kannelüren [Abb. 17. 18. 29 und öfter]. Bei den von Konstantin in der Petrusbasilika aufgestellten Säulen dagegen windet sich der Schaft selbst spiralig, pfropfenzieherartig. Hiermit nun verbindet sich das andere Motiv der den Schaft umrankenden Reben. Akanthusumrankte Säulen trugen den Baldachin über Alexanders Leichenwagen. Säulenstücke, derart umrankt, finden sich in Pompeji, augusteischer Zeit; in der Darstellung eines Tempels vom Hateriergrab,

---

[1]) Inauguralopfer: Pinza, Bull. com. 1898, 178 mit Literatur.

[2]) Baldachine über Altären: Koch, Röm. Mitteil. 1907, 381. — Bei den Baldachinen über Gräbern wird man auch die christlichen Baldachingräber in den Katakomben von Sizilien und Malta in Betracht ziehen müssen; vgl. Führer-Schultze, Altchr. Grabstätten Siziliens 262 Abb. 98.

flavischer Zeit; in Fiesole, unter den Resten des römischen Theaters; am christlichen Sarkophag Lat. n. 174 [Abb. 19]. Eine spiralig kannelierte Säule mit Rebzweigbändern, darin Eroten, steht im Konservatorenpalast, im oberen Gang, unter dem Grabmal des Schusters. Daneben sei auch auf rebenumrankte Baumstämme hingewiesen, wie an der Dionysosstatue aus Eleusis; ein spiralig gewundener Baumstamm, von allerlei Gezweig umrankt, befindet sich im Museo Ludovisi (n. 30). — Konstantin soll die sechs rebenumrankten Säulen aus Griechenland nach Rom haben schaffen lassen; später heißt es, sie stammten vom Tempel zu Jerusalem, daher Raphael in den Arazzi sie zur Darstellung des Tempels benutzte. Andere verwendeten sie auch für sonstige Architekturbilder, z. B. Raffaele dal Colle in der Schenkung Roms, Gerard Douffel im Besuch Nikolaus' V. am Grab des H. Franz, Rubens im Bilde des Thomas Arundel und seiner Gemahlin. Auch sind die oft verschrienen gewundenen Säulen an Berninis Tabernakel über der Confessio in S. Peter von Konstantins Säulen inspiriert.[1])

Ein in mancher Hinsicht interessantes Kapitel wäre die übrige Ausstattung der Kirche, vorzüglich des Grabaltars, mit kostbaren Verkleidungen und mit Geräten, in den Prunkbasiliken von Silber und Gold nebst Edelsteinen, mit Vorhängen, Teppichen und Tüchern, vielfach auch von großem Werte, und mit manchem andern. Einiges Material bei St. Beißel, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien 1899, 221 Das Mobiliar der römischen Basiliken und dessen Verzierung in edlen Metallen; 260 Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien.

Die Orientierung. Ein Bau, dessen Front- und Eingangsseite (was nicht immer tatsächlich, aber was normal zusammenfällt) gegen Osten blickt (*orientem spectat*), ist im buchstäblichen Sinne „orientiert". Die griechischen Tempel waren in der Regel in diesem Sinne orientiert, blickten nach Osten, z. B. der Parthenon. Allerdings kommen Ausnahmen verschiedener Art vor, sei es, daß der Eingang nicht genau nach dem Ostpunkt sieht, sondern mehr oder weniger seitlich abweicht, nach Nord- oder Südost; oder daß der Eingang nach irgend einer anderen Himmelsrichtung blickt. In manchen Fällen scheint die Erklärung aus der Lage im Gelände sich zu empfehlen, oder aus dem Plane der Stadt, der Anordnung der Straßen und Plätze; obwohl Bestimmungsgründe dieser Art nicht immer zwingend sind. Und es bleibt doch die Tatsache bestehen, daß die meisten Tempel im ganzen übereinstimmend nach Osten blicken, auch dann, wenn der Zugangsweg von Westen herkommt, wie beim Parthenon. Da scheint doch eine Absicht zugrunde zu liegen.

Nissen hat versucht, die von der Ostung abweichenden Axenlegungen aus dem Grundgesetz der Orientierung (das Wort nun im weiteren Sinne genommen, der Richtung einerlei wohin) zu erklären. Er nimmt an, daß die Axenlegung nicht nach den konventionell feststehenden Himmelsrichtungen erfolgt sei, sondern nach dem in Wirklichkeit wechselnden Sonnenaufgangspunkt, der im Sommer mehr nordöstlich, im Winter mehr südöstlich fällt; der erste, den Bauplatz schneidende Strahl der am Gründungs-

---

[1]) Mykene: Belger, Anz. 1895, 15 Abb. — Athen: Belger, a. a. O. Wiegand, Porosarchitektur 172, 1 Abb. — Römisch: Altmann, Grabaltäre 142. — Pompeji: Mau, Röm. Mitteil. 1896, 41. v. Sybel, Weltgesch. ^{2}395. — Eleusis: Ath. Instit. Photogr. El. 60. — Douffel: Klassischer Bilderschatz n. 1485. — Rubens: Knackfuß, Rubens Abb. 63.

tag aufgehenden Sonne gab die Hauptaxe des Tempels an, bei jeder Wiederkehr des Gründungstags traf er das im Hause stehende Bild. Andere Tempel seien analog nach dem Aufgang von Sternen gerichtet, solcher Sterne, welche zum Gott des Tempels in Beziehnng standen. Da der Christus, das Licht der Welt, als neue Sonne gedacht, daher auch sein Geburtstag in die Zeit der Wintersonnenwende, das ist des wieder zunehmenden Lichtes, und auf den Geburtstag des Sol invictus, sowie der Auferstehungstag auf den Sonntag gelegt wurden, so kommt für seine Tempel nur der Sonnenaufgang in Betracht.

Darum schreiben die sog. apostolischen Konstitutionen (aus dem vierten Jahrhundert) vor, daß der christliche Tempel nach Osten gerichtet werde. Der Priester, von seinem Stuhl in der Apsis aufstehend und an den Altar herantretend, blickte über Altar und Gemeinde hinweg durch die offene Tür nach Osten, zum Gebet drehte sich die Gemeinde um, ebenfalls nach der Tür hin, den Rücken gegen den Altar. Wenn in den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts Gregor von Nyssa schreibt: „Wenn wir uns nach Osten wenden, so geschieht es nicht, um dort Gott zu suchen, der überall ist, sondern weil der Orient unser erstes Vaterland ist; er war unsere Wohnung, als wir im Paradiese lebten", so ergibt sich die von ihm bekämpfte Meinung als die ältere, die von ihm vertretene als eine zunächst subjektive, mag sie auch in weiteren Kreisen Beifall gefunden haben. Wie subjektiv die Meinungen der Kirchenlehrer eigentlich waren, bestätigt sich in der Erscheinung, daß mittelalterliche Kirchenschriftsteller noch eine dritte Meinung aufstellten, der Christus habe am Kreuze nach Westen geblickt, sei aber nach Osten zum Himmel gefahren und werde von dort zum Gericht wiederkommen. Die Urheber dieser dritten Meinung, Honorius von Autun, Innocenz III., Durandus und Thomas von Aquino, sind damit im Grunde zur ersten Meinung zurückgekehrt, daß der angebetete Gott im Osten zu suchen sei.

Die Basiliken des vierten Jahrhunderts hatten den Eingang von Osten, in Jerusalem wie in Rom, S. Peter, S. Paul, S. Laurentius, S. Johann im Lateran usf. Im fünften Jahrhundert begann man den Eingang nach Westen zu legen, die Richtung beim Gebet aber nach Osten zu behalten; damit wird das Anbringen von Fenstern in der nun auf der Ostseite liegenden, ursprünglich geschlossenen Apsiswand zusammenhängen. Nicht alle Kirchen folgten der neuen Regel, eine strenge Durchführung des jeweils geltenden Grundsatzes scheint zu keiner Zeit stattgefunden zu haben. Ob dies nun auf Zufälligkeiten wiederum des Geländes oder des Stadtplanes beruht oder doch auf einer Gesetzmäßigkeit, das kann hier nicht untersucht werden; Nissen denkt an Axenlegung nach den Natalitien der Märtyrer, denen die Kirchen geweiht waren.[1])

[1]) Orientierung: Heinrich Nissen, Das Templum 1869; Über Tempelorientierung I—V (Rhein. Museum, N. F. XXVIII. XXIX. XL. XLII); Orientation, Studien zur Geschichte der Religion I 1906. — Kraus, Geschichte I 281. Leclercq in Cabrols Dictionn. II 505. Strzygowski, Kleinasien 217 nennt Ostung die Aufstellung des Altars im Ostende der Kirche. Diese Stellung der Apsis am Ostende gilt als spezifisch griechisch-orientalisch; so auch Strzygowski, Kleinasien 183 f. Derselbe legt mit Mommert die Apsis der Auferstehungsbasilika in das Mittelschiff, ihren Rücken gegen den doch im Osten gelegenen Haupteingang (Orient oder Rom 140 Abb. 51). Eusebius' Beschreibung der Anastasisanlage geht von dem im Fond gelegenen Kern des Ganzen aus, dem Grabe, um von da aus, das Westatrium, die Basilika und das Ostatrium durchschreitend, den östlichen Haupteingang zu gewinnen. In diesem der Intention des Architekten zuwiderlaufenden Gange seiner Ekphrasis liegt ihre Undeutlichkeit; man wird den Bauplan besser verstehen, wenn man die Beschreibung rückwärts liest.

Wir treiben hier nicht „praktische Theologie“, es ist nicht unsere Sache, Regeln aufzustellen für den heutigen Kirchenbau. Doch wird das Verständnis der geschichtlichen Erscheinungen gefördert durch vergleichende Blicke auf die Bedürfnisse und die Gewohnheiten der Gegenwart; überall wirken Theorie und Praxis mit Vorteil aufeinander. Nun, den katholischen Kultus dürfen wir übergehen, er hat sich auf der noch im Altertum, seit dem dritten Jahrhundert, beschrittenen Bahn lediglich weiterentfaltet. Anders der evangelische Gottesdienst, der in seinem Bestreben, über den Katholizismus zurückzugreifen auf ein früheres und reineres Christentum, in der Frage des Kirchenbaues sich vor ein heikles Problem gestellt sieht, zu dessen Lösung schon die verschiedensten Anläufe genommen wurden, ohne daß ein befriedigendes Ergebnis erzielt wäre. Wir beschränken uns auf die freilich grundlegende Frage, ob die altchristliche Basilika, ob auch nur die „Saalkirche“ dem evangelischen Bedürfnis entspreche. Wir müssen die Frage durchaus verneinen. Eine Gemeindeversammlung, der es vor allem um das gesprochene Wort geht und um das Hören des Wortes, kann eine mehrschiffige Halle nicht gebrauchen. Eine Gemeinde, die keinen Priesterstand kennt, keinen Gegensatz zwischen Klerus und Laien, kann das Presbyterium nicht gebrauchen, weder Querhaus noch Apsis. Eine Gemeinde endlich, die den Opferkult wie den Märtyrerkult verwirft, kann weder den Altar gebrauchen noch das Märtyrergrab darunter. Nur der bewegliche Holztisch wird von der Gemeinde als Speisetisch angesehen werden. Allerdings, wer S. Pierre oder die Aja Sophia betritt, wird im ersten Augenblick den gewohnten Steinaltar vermissen, und in der Sophienkirche wird ihm die gegen die ferne Kaaba gerichtete Gebetsnische, ein Fetischdienst in körperloser Kultusform, keinen Ersatz bieten. Aber wenn er alles bedenkend zurückkehrt, so wird ihm die Sophia wie S. Pierre sympathisch werden, gerade in ihrer Beschränkung auf Gebet, das ist Sammlung, und Lehre. Der Gegensatz des evangelischen Bedürfnisses zu der katholischen Idee wird dazu dienen, das richtige geschichtliche Verständnis der Basilika zu gewinnen. Und der historisch Geschulte wird imstande sein, sich in den Katholizismus des vierten Jahrhunderts einzufühlen wie in den Paganismus der perikleischen Zeit, und er wird imstande sein, den Tempelbau dieser wie jener Epoche nach ihrem kunstgeschichtlichen und ästhetischen Werte zu würdigen.[1])

Wölbkirchen.

In Lehm und lufttrockenen Ziegeln, so sagten wir in der Einleitung, wölbten die Ägypter, mehr noch die Mesopotamier, seit alters; mit Keilsteinen wölbte man in Griechenland (man sollte sagen in den Griechenländern) und Italien, wir wissen nicht

[1]) Eine rheinische Gemeinde, die für ihr neues Gotteshaus den Basilikatypus als vermeintlich frühchristliche Kirchenform wählte, glaubte auch darin frühchristlich zu sein, daß sie statt des üblichen massiven sarkophagförmigen Altars einen Tischaltar aufstellte; sie, wie viele andere Gemeinden, merkte nicht, daß der steinerne Tischaltar, auch ohne das Märtyrergrab, Opferaltar bleibt. Dieselbe Gemeinde sah mit Recht davon ab, was andere taten, ihre Presbyter in die Apsis zu setzen; da sie nun aber mit der Apsis nichts anzufangen wußte, so verfiel sie auf den Ausweg, im Anschluß an die antiken Presbyterbänke amphitheatralisch ansteigende Sitzbänke in der Apsis anzuordnen für ihren gemischten Kirchenchor, sie machte also den Sängerchor zum Blick- und Brennpunkt des Hauses, sie machte die Kirche zum Konzertsaal, dies gewiß unabsichtlich.

genau wie lange schon, die Denkmäler beginnen in der hellenistischen Zeit. Das großräumige Backsteingewölbe mögen die Griechen in Ägypten erdacht haben, vielleicht noch eher in Syrien (Seleukeia, Antiocheia), irgendwann in der Periode des Hellenismus: der griechische Geist befruchtete den altorientalischen Brauch. In der römischen Zeit kam das Gußwerk hinzu. Herkömmliche Gewölbtypen waren Tonne und Kreuzgewölbe, Halbkuppel und Kuppel.[1])

Die Einführung des Gewölbes in die klassische Architektur geschah, den Denkmälern zu glauben, zunächst mehr seinem praktischen als seinem ästhetischen Werte zulieb. Um von Kanälen, Tunnels, Brücken, Unterbauten abzusehen und beim Raumbau zu bleiben, so finden wir das Gewölbe vor allem in Nymphaeen und Thermen, in diesen bis zu großartigsten Raumgebilden gesteigert, sowie in Grüften, in jenen wegen der das Holz widerratenden Feuchtigkeit, in diesen, weil dem Grabbau von jeher eine Tendenz auf höchste Monumentalität innewohnt. Als erster großräumiger sakraler Wölbbau der heidnischen Antike (von kleineren Vorläufern nicht zu reden) tritt uns das Pantheon entgegen, als letzter heidnischer Wölbbau überhaupt der große Wurf der Maxentiusbasilika, beide unter deutlicher Abhängigkeit vom Thermenbau. Aber erst im Tempel- und Basilikenbau kam die Monumentalität des Gewölbes in ihrer ästhetischen Bedeutung, unabhängig von irgendwelchen praktischen Bedingtheiten, rein heraus; es waren erste Schritte auf neuer Bahn.

Apsidale Memorien. Oberirdische Begräbnisanlagen gab es jederzeit und überall, wie für Heiden so für Christen; die Länder ohne Katakomben waren ganz auf subdiale Bestattung angewiesen. An den Gräbern errichtete man Cippen; Reichere ließen sich und ihre Angehörigen in Mausoleen bestatten, wie sie nicht nur aus der Kaiserzeit zahlreich erhalten sind. Familien, die zum Christentum übertraten, werden fortgefahren haben, ihre Erbbegräbnisse zu benutzen; auch verehrte Märtyrer mag man in solchen beigesetzt haben.[2])

Für die oberirdische Gruft ist *cella* (*memoriae*) inschriftlich belegter Ausdruck, in heidnischem und christlichem Gebrauch; man beachte, daß *cella* (*penaria*, *vinaria* u. ähnl.) eine Kammer bedeutet, einerlei, ob holzgedeckt oder gewölbt, ein schlichtes Viereck oder gegliedert. Märtyrerkapellen heißen griechisch kurz „Martyrien"; mit der Übertragung des antiken Polytheismus auf die Kirche, wie sie in der Entwicklung des Märtyrer- und Heiligenkultus sich vollzog, entstanden ungezählte Märtyrerkapellen, in verschiedenen Formen. Uns gehen zunächst nur die apsidalen Memorien an.[3])

Die schlichte Nische unter Halbkuppel (*schola*) kommt an der Gräberstraße von

---

[1]) Einleitung S. 16. — Backsteingewölbe osthellenistisch: Adler, Das Pantheon 1871, 16. v. Sybel, Weltgesch. [2]324. — Wie der Orient so begannen auch Griechenland, Italien und der Norden mit Rundhütten, die auf einer gewissen Entwicklungsstufe mit Lehm oder Kalk gedichtet wurden; doch hat sich in den genannten Ländern, anders als im Orient, daraus kein Gewölbebau entwickelt; nur die in falschem Gewölbe ausgeführten Kuppelgräber der griechischen Heroenzeit werden damit in Zusammenhang stehen.

[2]) Die Annahme gilt für Petrus, der unter dem Mons Vaticanus im Zirkus des Gaius und Nero hingerichtet und an der vorbeiführenden Via Cornelia bestattet worden sein soll. Die Stätte, über der im vierten Jahrhundert die Basilika errichtet wurde, ist als Petrusgrab ziemlich so unbezeugt wie das Christusgrab in Jerusalem.

[3]) Cella: de Rossi, Bull. crist. 1863, 94; 1864, 28. — Martyrien: Strzygowski, Orient 96; Kleinasien 172.

Pompeji vor; sie umfängt eine dem Rund ihrer Wand sich einschmiegende Bank, wie eine solche auch ohne Nische auf einem andern Grab gleich vor dem Tor steht. In Termessus findet sich eine Anzahl ebenfalls heidnischer Grabkapellen aus dem zweiten und dritten Jahrhundert, meist gesäulte Naïsken von verschiedenem Grundriß; der *οἶκος* im Heroon der Perikleia, in ummauertem Peribolos stehend, besitzt viersäuliges Prostoon und Apsis. — Reicher ist der kleeblattförmige Grundriß; an drei Seiten eines (vielleicht überkuppelten) Quadrates legt sich je eine Apsis, die vierte Seite bleibt offen. Die Kleeblattform findet sich zuerst in der Villa des Hadrian zu Tivoli, dann noch großräumiger in den Kaiserpalästen des vierten Jahrhunderts, so in Trier, andererseits im Zentralbau von Mschatta, mit zentraler Kuppel, als Abschluß der dreischiffigen Halle. Christlicherseits wurden auf mehreren römischen Coemeterien *cellae trichorae* errichtet (*τρίχωρος* ist, was drei Plätze hat, hier wohl Platz für drei Gräber). Man glaubt sie im dritten Jahrhundert gebaut, vor der dioklezianischen Verfolgung; damals mehr oder weniger zerstört scheinen sie im vierten Jahrhundert wieder aufgebaut worden zu sein. Eine solche Memorie über der Kallistkatakombe erhielt einen oblongen Vorbau, um die vermehrten Teilnehmer am Märtyrerkult zu fassen; es ist die sog. Basilica Sancti Sixti. Die Memorie in der Nähe führt den Namen S. Soteris. Dann bleibt noch S. Symphorosa an der Via Tiburtina zu nennen, mit kleinem Vorhaus; aber es wurde nachgehends eine Basilika dahintergebaut, Rücken gegen Rücken, und aus der einen Apsis in die andere durchgebrochen, damit man aus der Basilika in die Grabkapelle blicken könne. Einen triapsidalen Grundriß, doch mehr kreuzförmig (die Mittelapsis ist in die Länge gezogen) besitzt die doch wohl spätere Grabkapelle IX neben der Kirche VI zu Binbirkilisse in Kleinasien, die Vierung unter Kuppel. Die Kleeblattform für Presbyterien findet sich zuerst in Bethlehem, dann in ägyptischen Klosterkirchen.[1])

Gewölbte Basiliken. An den Basiliken war die Apsis regelmäßig gewölbt, sie stand da wie immer unter Halbkuppel. Vom Langhaus wurden gelegentlich die Nebenschiffe allein überwölbt, in andern Fällen alle drei Schiffe. Es kann befremden, daß man in Syrien, dem holzarmen Lande, dessen heidnische Bauten der Kaiserzeit mit Steinplatten gedeckt sind, den Kirchen Holzdächer gab. Ganz gewölbte Kirchen finden sich typisch nur im innern Kleinasien, die Schiffe unter Tonnen, mit Zuhilfenahme von Gurtbögen. Der Unterschied der kleinasiatischen Kirchen gegenüber den syrischen wird darauf beruhen, daß diese im ganzen früher, jene später entstanden sind. Gewölbte Nebenschiffe kommen in Ägypten und Numidien vor. Von Kirchen in Italien käme Roccella di Squillace bei Rossano in Calabrien in Frage, wenn Strzygowski sie mit Recht ungeachtet ihres schon ganz romanischen Charakters der Spätantike vindiziert; sie hat nur ein Schiff unter Holzdecke, aber das weit herausspringende

---

[1]) Termessus: Herberdey und Wilberg, Jahreshefte 1900, 17. — Sixtus: Marchi, Archit. Taf. 45 f. de Rossi, Roma sott. II 5. III 468. Soteris: de Rossi, eb. III 16. 471. Zu beiden Cellen eb. Taf. 42—43. — Symphorosa: de Rossi, Bull. crist. 1878, 79. Kraus, Gesch. I 262. — Binbirkilisse: Strzygowski, Kleinasien 26 Abb. 20. 21. — Bethlehem: man streitet darüber, ob das kleeblattförmige Presbyterium dem konstantinischen Bau angehöre oder einer späteren Erneuerung verdankt werde. — Klosterkirchen: Strzygowski, Kleinasien 137. 186. — Nach meinem Sprachgebrauch (oben S. 26) ist die Kleeblattform keinenfalls orientalisch, vielleicht östlich (darüber weiß bis heute noch niemand etwas Gewisses), jedenfalls ist sie hellenistisch.

Transept steht unter drei Kreuzgewölben, daran schließen sich drei ebenfalls gewölbte Chorkapellen.[1])

Rundkirchen. Die geringsten Schwierigkeiten beim Einwölben macht die Kuppel auf einem Rundbau von gleichem Durchmesser, weil Ring auf Ring schließend sitzt. Nur sind Strebepfeiler nötig, als Widerstand gegen den Seitenschub des Gewölbes, welcher den Mauerzylinder zu sprengen und damit die Kuppel selbst zum Einsturz zu bringen droht. Da die Konstruktion in den Anfängen ihrer Entwicklung mit größerem Aufwand zu arbeiten pflegt, als auf ihrer Höhe, so wird in unserem Falle der Anfang der gewesen sein, daß man den Mauerring in seinem ganzen Umkreis zum Widerstand verwendete, das heißt, man gab ihm doppelte bis dreifache Stärke; dabei kam die Kuppel auf den Innenrand der Mauer zu stehen. — Es war ein Fortschritt, als man einsah, die Verstrebung brauche nur auf eine beschränkte Anzahl Punkte zu wirken, zwischen diesen Punkten genüge die Wand von einfacher Stärke, ja sie könne hier sogar durchbrochen werden. Soweit Denkmäler Anschauung gewähren, hat der hellenistische Kuppelbau mit solcher Verstrebung durch die verstärkte Mauerdicke begonnen, mit Einbrechungen in die Wand von innen her, also nach innen geöffneten Nischen, wie sie für die Gewölbebauten der römischen Zeit geradezu charakteristisch sind. Die Frigidarien der pompejanischen Thermen, innen überkuppelte Rotunden mit vier Nischen, sind außen rechteckig ummauert; die „Strebepfeiler" stecken in der mächtigen Mauer, beiderseits der Nischen, in den Ecken des umfassenden Quadrates. Bei genügender Wandstärke darf die Außenwand der Innenwand konzentrisch, die ganze Wand ringförmig gebildet sein. Acht Nischen, von denen eine den Eingang abgibt, ist die Regel. So bei „Tor de schiavi" an der Via Praenestina und an der „Madonna della tosse" bei Tivoli. Christliche Rotunden dieser Art waren das Mausoleum der Helena (Torre pignattara) und die zwei Mausoleen südlich vom Presbyterium der alten Peterskirche, S. Petronilla und S. Andreas [Abb. 88 die zwei Rotunden links vom Querhaus]. Auch S. Georg zu Thessalonich gehört hierhin.[2])

Was von Anfang an latent vorhanden war, das tritt in der weiteren Entwicklung zutage: zwei konzentrische Mauerringe, auf dem inneren ruht die Kuppel, der äußere umfängt die radial stehenden Strebepfeiler. Das ist der Fall des Pantheon: acht Paar Strebepfeiler stehen radial zwischen den zwei Mauerringen, zwischen den Strebepfeilerpaaren liegen acht Nischen, die sich durch den inneren, die Kuppel tragenden Ring mit Rundbögen öffnen; die unter die Bögen gestellten Säulen sind konstruktiv bedeutungslos. Während aber am Pantheon der äußere Mauerring geschlossen bleibt, abgesehen vom Eingang, öffnen sich bei der Rotunde der Caracallathermen die acht Nischen auch nach außen; das Strebesystem bleibt dasselbe. (Das Pantheon auch in m. Weltgesch. ^{2}390.)

Hier müssen wir eine redaktionelle Bemerkung einschalten. Es ist nicht ganz leicht, eine der komplizierten Sachlage genügende und doch einfache Gliederung des

---

[1]) Kleinasien: Strzygowski, Kleinasien 1903. — Squillace: ebenda 220 Abb. 154—156. 159—162.

[2]) Petronilla und Andreas: Dehio-Bezold Taf. 18. Rohault de Fleury, Bull. crist. 1896, 41. de Waal, Röm. Quartalschr. 1902, 58. — Vgl. den Bau bei Cohen, Méd. imp. ^{2}VII 183, 6 und 184, 10: Quaderbau unter Kuppel, einmal mit Blendarkaden.

Stoffes zu finden. Wegen der zuletzt entscheidenden Bedeutung des Wölbens haben wir die noch zu besprechenden Bauten unter dem Titel Wölbkirchen zusammengefaßt, während andere vielleicht das Rubrum Zentralkirchen vorgezogen hätten. Mit letzterem kommt man am Ende nicht aus, mit ersterem am Anfang; wir sind nun genötigt, auch die nicht oder wenigstens nicht sicher gewölbten Rundkirchen hier aufzunehmen, zum Teil wenigstens kultgeschichtlich hochbedeutende Schöpfungen, die eben hierdurch aber auch baugeschichtlich nachwirkten.

Zunächst einen heidnischen Vorläufer von kleineren Verhältnissen, eigentlich — falls nicht doch überdacht — nur ein kreisrundes Peristyl, dessen zwölf Säulen ebensovielen Halbsäulen an der Ringwand entsprachen; die Halbsäulen wiederholten sich außen herum (Suardi Taf. 47, Verwandtes auf andern Tafeln; Dehio u. Bezold Taf. 7, 2). — Hierhin gehört nun auch das einst hochbedeutende Heiligtum zu Gaza, das Marneion. Nach der Beschreibung aus der Feder des Markos, des Diakons unter Bischof Porphyrios, der den Tempel 400 zerstörte, hatte die Rotunde gesäulten Umgang in zwei Geschossen; der Innenraum war so eingerichtet, daß Opferrauch, Weihrauch- und anderer Dunst nach oben abziehen konnte (*eius vero medium erat ad emittendos vapores constitutum*). Was dann mit dem auf den Innenraum bezüglichen Beiwort *septentrionale* gemeint sei, weiß man nicht, klar aber scheint *extensum in altum*, der Mittelbau erhob sich über die Empore, als Zeltdach oder Kuppel, sei es mit Zenitöffnung oder als Tambour. — Sodann die vorangedeuteten christlichen Bauten, obenan die Heiliggrabkirche zu Jerusalem; 326 gegründet hat sie bei der persischen Eroberung der Stadt 614 sehr gelitten, wurde jedoch bald wieder hergestellt. Trotz vieler Wandlungen, die über die Gesamtanlage noch hingingen, glaubt man die konstantinische Anlage der Grabrotunde in den Hauptzügen erkennen zu können, unter Verwertung der von Adamnanus aufgezeichneten Beschreibung Arculphs. In Verbindung mit der dazugehörigen Grundrißskizze läßt sie erkennen, daß der Rundbau einen (bei den Terrainverhältnissen problematischen) äußeren und einen inneren, vermutlich zweigeschossigen Säulenkranz besaß; die drei Nischen des inneren Umgangs scheinen nicht in der Wandstärke zu liegen, sondern sich in die Peristasis hinauszubauen. Die Gestaltung des Daches ist ebenso fraglich wie beim Marneion; bei diesen Denkmalskirchen neigt man zur Annahme einer Zenitöffnung. Das Grab selbst wäre nach Arculphs Skizze von einem runden Naïsk umschlossen gewesen (Dehio-Bezold 36. Strzygowski, Orient 138 Abb. 53). Die Elfenbeintafeln zeichnen das Christusgrab anders, als viereckigen Bau, der einen Tambour trägt; das londoner Kästchen, die Tafel Trivulzi und das mailänder Diptychon geben dem Tambour Rundbogenfenster und ein ziegelgedecktes Zeltdach, die münchner Tafel ringsherumgestellte Halbsäulen (Blendarkaden) und Kuppel (Garr. 446, 3. 449, 2 [Abb. 65]. 450, 2. 459, 4). Mit Unger erkennt Stuhlfaut die kubische Form als die konstantinische Gestalt des Unterbaues an. Die Zeugniskraft jener Schnitzwerke, besonders der drei erstgenannten, würde nicht unerheblich verstärkt, wenn sich die Hypothese bestätigen sollte, daß die altchristlichen Elfenbeinskulpturen überwiegend östlichen Ursprunges seien. — Die Himmelfahrtskirche. Man nahm an, der Christus müsse vom höchsten Punkte des Berges gen Himmel gefahren sein; so wurde auch über diesem Punkte eine Denkmalskirche errichtet, nach Arculph wieder als Rundbau mit gesäulten, überwölbten und überdachten Umgängen, der Binnenraum hypaethral; er enthielt den Fels mit Jesus' Fußspuren und an der Ostseite einen Altar unter Ciborium. Der Himmelfahrtskirche

ähnlich war die Kirche zu Nikaia, in welcher 325 das Konzil getagt haben soll. — Die Marienkirche im Tale Josaphat wird als zweigeschossig beschrieben, die Unterkirche unter Steindecke, die obere hypaethral mit vier Altären. — Von stadtrömischen Kirchen ist S. Stefano rotondo anzureihen: zwei konzentrische Säulenkränze innerhalb einer viermal unterbrochenen Ringmauer, so daß eine Art Kreuzform entstand; die umlaufenden Hallen unter niedrigerem Dach, der Innenraum unter hohem Tambour. Nach einigen Gelehrten eine heidnische Gründung, Zentrum eines großen Viktualienmarktes, nach andern vom Ursprung an christlich und zwar als Nachahmung palästinensischer Denkmalskirchen errichtet; geweiht wurde der Bau von Bischof Simplicius (468—482).[1])

Ein erhaltener Rundbau unter Kuppel, konstantinischer Zeit, ist S. Costanza, das Mausoleum der Konstantia bei S. Agnese vor Rom, aber ein Gewölbebau, der einen neuen, wennschon aus Vorausgegangenem entwickelten Typus vertritt. Die Kuppel, hier im Zenit geschlossen und auf eine Laterne gesetzt, steht wieder auf dem inneren von zwei konzentrischen Ringen; neu ist, daß dieser innere Zylinder nicht bloß in eine Anzahl von Nischen sich öffnet, sondern ganz sich auflöst in einen Kranz radial gestellter, durch Bögen verbundener Säulenpaare; ein sie kuppelndes Gebälkstück trägt als Kämpfer die Bögen. Zwischen Säulenkranz und Außenmauer läuft ein Umgang unter Tonne; letztere stemmt sich gegen den Fuß der Laterne, zum festen Widerhalt wenn nicht der Kuppel selbst, so doch der so leicht auf Säulen gesetzten Rotunde. Die Außenwand selbst ist so stark, daß Nischen hineingelegt werden konnten, wie wir es bei den Mauern der schlichten Kuppelrotunden sahen. Eine Peristasis umschließt den Bau [Abb. 90]. — Dasselbe Schema der auf den Säulenkranz gestellten Kuppel befolgt das ein zentrales Wasserbecken umschließende Baptisterium von Nocera. Der Kuppelbau ist gedrückter, ängstlicher; die Peristasis fehlt.[2])

Zentralbau oder Langbau? Ein Thermensaal in Rundform mit Bassin in der Mitte ist reiner Zentralbau, ebenso das im selben Typus angelegte Baptisterium. Reiner Zentralbau ist auch ein rundes Mausoleum mit in die Wandnischen gestellten Sarkophagen. Höchstens daß der doch unentbehrliche Eingang die Geschlossenheit des Zentralbaues unterbricht; man müßte denn — was aber nur bei Thermenrotunden, Baptisterien und Mausoleen mit zentralem Sarg angängig wäre — alle Wandnischen nach außen öffnen, so daß ebensoviele Eingänge entständen, welche die Hauptradien zu Richtungsaxen machen würden, Richtungsaxen, die sämtlich nach dem Mittelpunkte des Gebäudes hinliefen.

Das war Bramantes Gedanke bei seinem berühmten Entwurf für die Peterskirche. Er dachte sie als vollkommenen Zentralbau, das Petrusgrab umschließend, über dem sich die Kuppel wölben sollte, und mit vier nach außen geöffneten Apsiden, durch welche die Ströme der Pilger aus den vier Enden der Erde einziehen würden. Das Evangelium läßt die sternkundigen Magier den Stern aus Israel anerkennen, und das Mittelalter machte sie zu Repräsentanten und Königen der drei damals bekannten Erdteile Asien, Europa, Afrika, die nach Bethlehem kommen, dem neugeborenen Herrn der Welt zu huldigen; wie aber dem Jahwe der Christus, so schob sich zuletzt dem

[1]) Marneion: Dehio-Bezold 36. Strzygowski, Kleinasien 101. Vgl. Marci diaconi vita Porphyrii, episcopi Gazensis, edid. Soc. philol. Bonn. sodales. — Stuhlfaut, Elfenbeinplastik 61; Engel 139. — Stefano rotondo: Lanciani, Mon. ant. Lincei 1890, 506 Taf. 2. Kraus, Gesch. I 353.

[2]) S. Costanza und Nocera: Dehio-Bezold 34 Taf. 8.

Christus der Apostelfürst unter, vor ihm und seinen Nachfolgern sollen die Völker der Erde niederknieen. Wahrlich ein großartiger Ausdruck der römischen Weltherrschaftsidee in seiner christlichen Umbildung. So verführerisch der Baugedanke sich gab, der vatikanische Imperator konnte ihn doch nicht gebrauchen. Wohl sprach er den Imperialismus aus und zwar in vollendet schöner Form. Aber es fehlte das Wesentliche, der Grundstein des katholischen Imperiums, der Altar. Der Opferpriester, welcher den durch seinen Tod und Auferstehung die Menschen aus dem Tod ins ewige Leben erlösenden Menschen, Gottessohn und Gott täglich neu opfert, hält die Seelen der Menschen, die das alles für wahr halten, und in ihnen die Menschenwelt in seiner Hand. Darum geschah es, daß Raphael, als er in den Stanzen des Vatikans die Größe und Gewalt des Papsttums verherrlichte, im Hauptgemälde der zuerst in Angriff genommenen Camera della segnatura, wo in erster Schaffenslust der Maler und seine Berater aus dem Vollen schöpften und nach dem Höchsten griffen, den Altar in die Mitte stellte und die Hostie auf ihm in den Augenpunkt des ganzen Bildes, rings die Kirchenväter gruppierend, nicht als die Rufer im Streit der christlichen Metaphysiker, die sie wirklich gewesen waren (das spricht aus der populären Bezeichnung *Disputa*), sondern als die einmütigen Zeugen, als die sie nun gelten mußten.

Der Altar durfte in der Peterskirche nicht fehlen. Es hätte auch nicht ausgereicht, ihn auf die Confessio zu stellen, auch ihn in den Mittelpunkt des Gebäudes. Denn der Altar hat notwendig einseitige Richtung, die ihm gegeben ist durch die Richtung des zelebrierenden Priesters; dieselbe Richtung muß auch das Kirchengebäude haben. Im katholischen Kultus ist der Altar nicht ein Gerät, das man hierhin stellt oder dorthin, sondern er dominiert, bestimmt den Bau. Deshalb mußte Bramantes Zentralbau sich gefallen lassen, daß man die drei westlichen Apsiden schloß, später auch die östliche zum Langhaus ausbaute.

An diesem klassischen Beispiel wird anschaulich, wie wenig der katholische Kultus sich mit dem Zentralbau verträgt, wie unwiderstehlich er den Langbau fordert. Nun aber hat es Anlässe gegeben, doch das Zentralsystem für Kultusgebäude nicht bloß zuzulassen, sondern absichtlich zu wählen; jedenfalls besitzt es einen eigentümlichen ästhetischen Reiz. Das ging dann nicht ohne Kompromisse ab, das Zentralsystem mußte dem Kultus und seinem Bedürfnis nach einseitiger Richtung Einräumungen machen. Der Tür gegenüber mußte das Altarhaus Platz finden. Hatte doch ähnlich schon das Pantheon, diese frühere Glanzleistung des Zentralbaues, Richtung erhalten in der mit dem Eingang und der Hauptapsis festgelegten Axe. Mochte der christliche Zentralbau auch reicher entwickelt werden, so drängten ihn doch immer neue Konzessionen nach der basilikalen Idee hin. Das Ende war, daß man eine echte Basilika entwarf, aber nach den Methoden des Zentralbaues ausführte.

Oktogone. Gegenüber dem Rundbau besitzt das Polygon größere Mannigfaltigkeit; auch entfällt an der Nischenfront der beim Rundbau auftretende Widerspruch zwischen der grundsätzlich, wenn auch nicht ausnahmslos, geradlinigen Architektur und der Wandkurve. Je vielseitiger das Polygon, desto mehr nähert es sich dem Rundbau, desto verschwommener wird seine Gestalt, desto leichter aber bewerkstelligt sich der Übergang in den Kreis einer daraufgesetzten Kuppel. Die Schwierigkeit läßt sich freilich umgehen, wenn man auch die Kuppel polygon gestaltet (sog. Klostergewölbe). Klassisches Beispiel eines Zehnecks ist die sog. Minerva Medica zu Rom; sie löst die Probleme glänzend. Jede Seite öffnet sich in eine Apsis oder Exedra unter Halb-

kuppel, wodurch die Seiten des Polygons vertieft und schärfer gegeneinander abgesetzt werden. Die Minerva Medica bildet zugleich ein Übergangsglied zu der mit der Zeit zur Herrschaft gelangenden leichteren Bauart; während früher der Sicherheit wegen die Wände ringsum so stark gemacht wurden, daß die Nischen in ihnen Raum fanden, werden letztere nun an die dünneren Wände nur angelehnt, den Seitenschub des Gewölbes aber nehmen einzelne rings verteilte Wandverstärkungen auf, Strebepfeiler, dergleichen latent, aber viel mächtiger, schon am Pantheon in den als Hohlkörper errichteten Pfeilern zwischen den Nischen vorliegen.

Nicht das Zehneck, sondern das Achteck wurde Regel, eben wegen seiner klaren Einfachheit. Das Oktogon ist nicht altorientalische Tradition, sondern hellenistischen Ursprungs. Es fehlt nicht an Denkmälern aus der früheren und mittleren Kaiserzeit. Konstantin aber errichtete 381 zu Antiocheia eine bedeutende Kirche in Achteckform, innerhalb eines Peribolos. Zweigeschossige Hallen, mit anderen Worten säulengetragene Emporen umgaben den Mittelraum; ob dieser mit Zeltdach auf Tambour oder mit Kuppel, etwa mit Fenstern im Ansteigenden, gedeckt war, verschweigt die Beschreibung ebenso wie das Genauere der Säulenverteilung und wie den Grund, weshalb Konstantin für die Kirche die Zentralform wählte. — Nicht lange nachher erbaute Gregor von Diocaesarea (gestorben 374) in Kleinasien ein ähnliches Oktogon mit Emporen, als Quaderbau mit Marmorbasen und -kapitellen. — Ruinen späterer kleinerer Oktogone, ohne Emporen, hat Strzygowski zusammengestellt. — Das Abendland bietet das Baptisterium des Lateran, im vierten und fünften Jahrhundert errichtet, mit zentralem Bassin; die gesäulte Vorhalle besitzt Apsiden an den Schmalseiten.[1])

Eine Bereicherung von höchstem ästhetischem, malerischem Wert bietet das Anlehnen nach außen geöffneter Exedren, wie wir es an der Minerva Medica fanden. Wir heben zunächst zwei eigenartig reizvolle Gebäude heraus, deren jedes seinen eigenen Weg geht. San Lorenzo zu Mailand, ein Zentralbau mit Emporen, scheint aus einem Profanbau in die Kirche verwandelt (antik sind nur die lange durch weiten Abstand von der Kirche getrennte, aber zugehörige Vorhalle und die drei dem Hauptbau angeschlossenen Kapellen; der Hauptbau selbst wurde nach Einsturz der Kuppel im sechzehnten Jahrhundert neugebaut unter Benutzung der antiken Fundamente). Übrigens kann man schwanken, ob der Plan vom Oktogon oder vom Quadrat ausging. Gewiß verrät der Baugedanke die freie Kühnheit der hellenistischen Baukunst [Abb. 91]. — Während San Lorenzo auf das vierte Jahrhundert zurückgeht, gehört San Vitale zu Ravenna dem sechsten (526 begonnen). Ein Zentralbau, beruhend auf dem Schema des konstantinischen Oktogons zu Antiochia, aber reicher entwickelt, durch Einführung des Motivs der offenen Exedra. Das innere Achteck, gebildet von acht Säulen unter Bögen, trägt die Kuppel, kleine herausgebaute Nischen vermitteln den Übergang zu ihr, acht Fenster in deren Ansteigendem führen das nötige Licht zu. Die acht angelehnten Exedren treten in den Umgang. Der soweit zentrale Bau sollte indessen

---

[1]) Minerva Medica: Dehio und Bezold, Kirchl. Baukunst des Abendlandes Taf. 4. 5. — Oktogon, Ursprung: Strzygowski, Kleinasien 101. 185. — Antiocheia: Euseb. V. Const. III 50. Unger bei Ersch-Gruber, Enzykl. LXXXIV 336. Strzygowski, Orient 138; Kleinasien 95. 185. — Gregor: Strzygowski, Kleinasien 93. — Kleinere Oktogone: Strzygowski, Kleinasien 90 Abb. 64—67. — Lateranbaptisterium: Dehio und Bezold I 33 Taf. 7. 26, 7. Über Baptisterien, insbesondere das lateranische, vgl. de Waal, Gauckler, Zettinger in der Röm. Quartalschr. 1902, 58. 81. 326.

dem Altarkultus dienen; daher mußte der Tür gegenüber Exedra und Empore einem Presbyterium Platz machen. Wenn in den Gewölben des Umgangs mehr Gewölbverschneidungen vorkommen als an früheren Bauten, so braucht dies noch nicht gleich auf dem Gegensatz des Byzantinischen zum Römischen zu beruhen, vielleicht liegt es lediglich an der fortgeschritteneren Stufe der Planbildung und der Gewölbetechnik [Abb. 92].[1])

Anderweit finden wir das Achteck von einem Viereck umschrieben; die vier Ecken werden von Nischen eingenommen, die sich in den Diagonalen dem Oktogon anlegen. In den ravennatischen Baptisterien will man Thermensäle erkennen, die zu Taufhäusern gemacht wären. Das Baptisterium der Orthodoxen (San Giovanni in fonte) hat zwar keine Emporen, doch eine entsprechende Scheinarchitektur: acht Säulen, in die Ecken des Oktogons gestellt, tragen Blendbögen, die sich in einem zweiten, niedrigeren Geschoß mit entwickelteren Arkaden wiederholen. Die acht großen Zwickel runden etwas sich vorneigend das Oktogon zum Kreis. — Das Baptisterium der Arianer (S. Maria in Cosmedin) vereinfacht die Bauidee noch mehr, indem es auf die Säulenarchitektur ganz verzichtet. — Das Oktogon in Rechteck mit innerem achteckigen Pfeilerkranz und mit vier Ecknischen, welche die Nebenräume in gewisser Weise zu Nebenschiffen ergänzen, ferner mit Querhaus und Apsis, weist S. Georg zu Esra in Zentralsyrien auf, aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts.[2])

S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel (die „kleine Sophienkirche", kütschük aja Sophia, gegründet 527) verbindet mit der Idee des dem Oktogon umschriebenen Vierecks das Motiv der Exedren: ihrer vier treten, den Mittelraum selbst zum Viereck ergänzend, in den Umgang. Die unteren Säulen tragen gerades Gebälk, die oberen dagegen Bögen. Die vier Ecknischen, obschon im Verhältnis zum ganzen Haus kleiner als in Esra, dienen doch auch hier dazu, die beiden Umgangshälften zu Nebenschiffen zu stempeln. Ein breit vorgelegter Narthex und ein in den hinteren Quergang eingebautes Presbyterium nebst hinausgebauter Apsis vollenden die basilikale Umprägung des Zentralbaues. Fenster im Ansteigenden der Melonenkuppel führen das Licht zu [Abb. 93].[3])

Die Kuppelbasilika. Hier handelt sich's nicht um einen Zentralbau, der dem Altardienst zulieb Längsrichtung wie einer Basilika annimmt, sondern um eine echte Basilika, die nur in der Überwölbung Methoden des Zentralbaues befolgt. Das klassische Beispiel ist die Palastkirche zu Konstantinopel, die der Heiligen Weisheit gewidmete Hagia Sophia. Konstantin hatte sie als typische Basilika errichtet, 532 brannte sie ab. Justinian ließ sie neubauen, als Kuppelbasilika, durch die von ihm dazu berufenen Architekten Isidoros von Milet und Anthemios von Tralleis; 537 war der Bau vollendet. 558 brachte ein Erdbeben die Kuppel zum Einsturz, ein gleichnamiger Neffe des Isidoros stellte sie her; sie steht noch heute. Die justinianische Sophienkirche ist wie gesagt eine Basilika, dreischiffig, mit der vom Kultus verlangten Richtung in der Hauptaxe.

---

[1]) San Lorenzo: Dehio u. Bezold Taf. 14. Holtzinger, Altchr. u. byz. Baukunst 1899, 88. Strzygowski, Kleinasien 211. — San Vitale: Dehio u. Bezold I 27 Taf. 4. 5. Quitt u. Schenkl, Byz. Denkm. III 73. 111.

[2]) Orthodoxen: Dehio u. Bezold I 25. 125 Tf. 37. Kraus I 355. Holtzinger, Altchr. u. byz. Baukunst 78. — Arianer: Dehio u. Bezold I 24 Taf. 1, 7. Ricci, Mon. Rav. 1890. — Esra: de Vogüé, Syrie centrale Taf. 21. Dehio u. Bezold I 35 Taf. 8, 5. Holtzinger, Altchr. u. byz. Baukunst 140. Strzygowski, Kleinasien 76, 96.

[3]) Dehio u. Bezold, Tafel 4, 5—6.

Wenn sie sich nicht so lang erstreckt, wie sonst die Basiliken, so teilt sie diese Abweichung von der Regel mit der Maxentiusbasilika; hier wie dort liegt es an der Überwölbung. Aber diese ist eine andre. Maxentius hatte in der Art der älteren Bauweise die Nebenschiffe mit je drei querliegenden Tonnen gedeckt, das überhöhte Mittelschiff mit drei Kreuzgewölben; Justinian fand die Wölbtechnik auf einer fortgeschritteneren Stufe und wählte demgemäß die Kuppel auf quadratem Raum. Nun hätten die Architekten bei der Deckeneinteilung des Maxentius stehen bleiben und drei gleichgroße quadratische Kompartimente des Mittelschiffs mit ebensoviel unter sich gleichgroßen Kuppeln decken können. Sie zogen vor — und den großen Gedanken hat der Kaiser gewürdigt — die Decke, und entsprechend den ganzen Aufbau, nach den Methoden des Zentralsystems zu gestalten, demnach dem Mittelkompartiment dominierende Stellung zu geben; durch die Fenster im Ansteigenden der alles überragenden Kuppel und dazu durch die Fenster in den zwei seitlichen Schildwänden des Zentralkubus strömt reichliches Licht in das ganze Mittelschiff. Das konstruktive Problem betraf die Überführung aus dem Quadrat in den Kreis der Kuppel. Leicht war es gewesen, bei Polygonen und bei kleineren Quadraten in den Kreis überzugehen; das Riesenquadrat verlangte einen besonderen Aufwand, vier aus den Ecken heraus gewölbte gewaltige Pendentifs, mit anderen Worten eine abgestumpfte Hängekuppel als Trägerin der Hauptkuppel. Im Raume der zwei Endkompartimente erheben sich große Exedren unter Halbkuppel, vom Durchmesser der Hauptkuppel, angelehnt an die zwei offenen Schildbögen des Zentralkubus; der Hauptkuppel untergeordnet reichen sie mit den Scheiteln gerade nur an ihren Fuß, ihren Schub auffangend. Jeder dieser zwei großen Exedren aber lehnen sich zwei kleinere an, um das Mittelschiff zum Werte des verlangten oblongen Raumes zu ergänzen; sie öffnen sich mit je zwei Säulen gegen die Nebenschiffe, wie auch das Zentralquadrat durch zweigeschossige Säulenreihen (die Kirche hat umlaufende, nur durch die Apsis unterbrochene Emporen) von den Nebenschiffen getrennt wird. War das Pantheon eine zu statischer Möglichkeit ausgebaute Kugel; waren die großen Thermen und das Mittelschiff der Maxentiusbasilika nach Art antiker Säle höher als breit; noch höher, die Konchen des minderen und des höheren Grades überragend, erhebt sich der Kuppelraum der Sophia. Ein Wunder in Konstruktion, Raumbildung und malerischer Perspektive, in Tönung und Stimmung, der glänzende Schlußakkord der antiken Baukunst, nicht eben christlichen, aber kaiserlichen Geistes. [Abb. 94.][1])

[1]) Gegen die Regel korrekter Konstruktion sind die vier Eckstrebepfeiler, um den basilikalen Grundriß nicht zu stören, in die Queraxen der Basilika gestellt statt in die Radien der Kuppel; aber sie sind so mächtig, daß sie genügen, auch den sie treffenden radialen Schub auszuhalten. — v. Sybel, Weltgesch. 1888, 462 Fig. 362—364; ²467. Dehio u. Bezold I 29 Taf. 6, 1. Holtzinger, Altchr. u. byz. Archit. 1899, 150 Abb. Derselbe, Die Sophienkirche (Borrmann u. Grauls Baukunst Heft 10). Strzygowski, Kleinasien 133. Antoniadu, Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας, Leipzig 1905. Bury, Journ. hell. 1897, 92. — Auf die Ausstattung gehe ich nicht ein, doch s. z. B. Preger bei Graeven, Bonner Jahrb. CV 148, 7 über die Elfenbeintüren. — Strzygowski hat in seinem „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte“ eine ganze Reihe von „Kuppelbasiliken“ zusammengestellt, deren Ruinen sich in Kleinasien und Nordsyrien finden. Die meisten fallen aus dem zeitlichen Rahmen dieses Buches, einzelne werden noch in die Spätantike gesetzt (Kodscha-kalessi im Taurus von Strzygowski ins vierte, von Wulff und Headlam ins fünfte Jahrhundert, die Sophia zu Salonik vor Justinian, Kasr ibn Wardan in Nordsyrien in die Spätzeit Justinians; vgl. Holtzinger, Altchr. u. byz. Archit. 1899, 154 C). Alle diese Kirchen erfordern eingehende sachverständige Nachprüfung, ehe sie zum Aufbau der Kunstgeschichte verwendet werden dürfen.

Die „Kreuzkuppelkirche“ steht der Kuppelbasilika sehr nahe; Hauptunterschied ist, daß auch die seitlichen Schildbögen des Zentralvierecks offen bleiben, wodurch dann ein zentrales Raumkreuz entsteht. Das Schema liegt schon im Prätorium von Musmije in Syrien vor, aus der Antoninenzeit. Strzygowski hat christliche Beispiele zusammengestellt; auch an diesem Material ist noch manches problematisch, und der entwickelte Typ scheint eher später als Justinian.[1])

Die kreuzförmige Kirche (*σταυροειδὴς τύπος*). Konstantin errichtete in Konstantinopel die Kaisergruft unter dem Namen der Apostelkirche. Der innerhalb eines Peristyls stehende Bau hatte eine kassettierte Holzdecke, das Dach war mit vergoldetem Kupfer überzogen. Als Altarraum diente das Zentralviereck, wo auch der Sarg Konstantins stand, zwischen den zweimal sechs Särgen der Apostel (Reliquien waren nur von einzelnen vorhanden; solche des Timotheos wurden 356 unter dem Tischaltar beigesetzt). Ob dem Bauplan das griechische oder das lateinische Kreuz zugrunde gelegt war, steht dahin. Justinian und Theodora bauten die Kirche neu, sie wurde 550 geweiht. Die Kreuzarme erhielten Emporen, ihre Mittelräume Kuppeln ohne Fenster, der Zentralraum aber eine ebensogroße, jedoch mit Fenstern versehene, also wohl gehobene Kuppel. Die am Ostende angebaute Konche umschloß die Särge des Kaiserpaares. — Eine Nachbildung war die gleichnamige Kirche zu Mailand, erbaut 382 von Bischof Ambrosius, 396 dem H. Nazarius geweiht, 1075 auf dem alten Plan neugebaut. — Auch Ravenna bekam eine kreuzförmige Kirche, vielleicht der mailänder nachgebildet; mit ihr in Zusammenhang stand die noch erhaltene Grabkapelle der Galla Placidia (S. Nazario e Celso, um 450 gebaut) in ähnlichem Typus mit Hängekuppel. — Die Felsenkirche von Ajasin in Phrygien, nach Reber aus dem sechsten Jahrhundert, nach Strzygowski älter, auch außen aus dem Felsen gelöst, besitzt eine zentrale Kuppel auf vier Säulen, die vier Kreuzarme stehen unter Tonne.[2])

Ein reicher entwickelter Grundriß entsteht durch Eintragen eines Oktogons in das Kreuz. Hauptbeispiel, doch nur durch Beschreibung bekannt, ist das Martyrion des Gregor von Nyssa, erbaut um 380 in einem Peristyl von vierzig Säulen. Die Kuppel ruhte auf acht ins Achteck gestellten Säulen; den Seiten schlossen sich Exedren an, die an den Diagonalseiten waren halbrund, die an den Axialseiten viereckig. Letztere, ziemlich tiefe Ausbauten, gaben der Kirche äußerlich das kreuzförmige Aussehen, im Inneren dominiert das Oktogon. — Verwandt war die Kirche von Wiranschehr in Nordmesopotamien, die Strzygowski ins vierte, Puchstein ins sechste Jahrhundert setzt. Ein Pfeileroktogon, aber breiter als tief, mit querovalem zweistöckigem Umgang und viereckigen Anbauten in den Hauptaxen, drei kleinere dienten als Eingänge, der östliche war länger und dreischiffig mit quadratem Presbyterium und halbrunder Apsis. — Noch ein kreuzdurchsetztes Oktogon ist die Kirche VIII zu Binbirkilisse in Lykaonien, aber apart. Die vier Tetragone, das eine zur polygonen Apsis ausgebildet, die drei andern als Eingänge dienend, sitzen nicht an vier Seiten, sondern an vier Ecken des

---

[1]) Strzygowski, Kleinasien 132. 186.

[2]) Apostelkirche: Unger u. Richter, Quellen z. byz. Kunstgesch. 101. Dehio u. Bezold I 44 versteht die kreuzförmige Kirche als Quadratraum mit anschließenden eckigen Nischen. Strzygowski, Orient 11; Kleinasien 75. 186 leitet sie von der unterirdischen Gruft mit in den Hauptaxen anschließenden Grabkammern ab. — Galla Placidia: Dehio u. Bezold I 45 Taf 12, 4. 5. Holtzinger, Altchr. u. byz. Archit. 1899, 81.

Oktogons, in die zwischenliegenden Ecken sind Fenster gebrochen. Die Kuppel hing über den Fenstern des zweiten Geschosses in einem Tambour.[1])

Das Grabmal des Theodorich (gest. 526) bei Ravenna, sich anlehnend an herkömmliche Mausoleumstypen, umschließt in dem außen mit Nischen versehenen achteckigen Untergeschoß einen kreuzförmigen Gruftraum, in dessen Armen Sarkophage Platz finden konnten. Das Obergeschoß ist eine Rotunde mit umlaufenden Blendarkaden, Pfeiler im Wechsel mit gekuppelten Säulen. Das sogenannte Zangenornament unter dem Hauptgesims wird der Archäologe wohl immer als barbarisiertes Kymation deuten. Die flache Kuppel ist nicht gemauert, sondern aus einem einzigen, aus Istrien beschafften Steinblock gemeißelt; Ornament und Megalithismus sind bezeichnend für den germanischen Bauherrn.[2])

Zur Formenlehre der spätantiken Architektur.

Wir stellen hier einige Einzelpunkte zusammen, die in der Literatur Beachtung gefunden haben.

Die Säule. In der Kaiserzeit trat eine Neigung auf, die Schäfte monolith zu bilden; sie mag ihren Ursprung in der Vorliebe für Hartsteine haben, wie Granit, Porphyr und dergleichen. Was in dieser Richtung die Architekten der heidnischen Zeit begonnen hatten, vollendeten die der christlichen. — Die monolithen Säulenschäfte pflegten glatt zu sein. Daneben waren noch Bildungsweisen des hellenistischen Barock beliebt. Dahin gehört die an den Sarkophagen bevorzugte Spiralsäule, mit spiralig den Schaft umziehenden Kannelüren. Wenn die Spiralsäule bereits in der kretisch-mykenischen Heroenkunst beobachtet wird, so bestätigt sich darin nur die Tatsache, daß die erste Blütezeit der Kunst im zweiten Jahrtausend gipfelte und, besonders greifbar in der spätmykenischen Kunst, analoge Endergebnisse zeitigte, wie eben auch die Endzeit des klassischen Altertums. — Gesteigertes Barockempfinden offenbaren die am Petruskenotaph aufgestellten gewundenen Säulen. Das Umranken des Schaftes mit Pflanzen, vorzüglich mit Weinlaub, fanden wir zuerst in Pompeji, dann am Haterier-grab, an christlichen Sarkophagen und an den eben erwähnten gewundenen Säulen. — Kantige Pfeiler als Stützen zu verwenden war die Urweise des Steinbaues. Ihre Umgestaltung in die Art der runden Holzsäule ließ die Pfeilerform in der entwickelten altorientalischen wie in der klassischgriechischen Baukunst zurücktreten, doch nie ganz verschwinden. Im Späthellenismus trat der Pfeilerbau allmählich wieder hervor, in der Spätantike (von Konstantin bis Justinian) finden sich bereits Hallenbauten der Art, nun also an christlichen Kirchen (Pfeilerbasiliken). Daneben kommt auch der Wechsel von Pfeilern und Säulen vor (Stützenwechsel). Das klassische Motiv des Pfeilers mit angearbeiteter Halbsäule erscheint im Kirchenbau erst sehr spät.[3])

Die Arkaden. Die Säule als Stütze des Bogens, statt des Pfeilers, war auf-

---

[1]) Nyssa: Bruno Keil bei Strzygowski, Kleinasien 74. — Wiranschehr: Humann u. Puchstein, Reisen in Kleinasien 406. Strzygowski, Kleinasien 96. — Binbirkilisse: Strzygowski (nach Crowfoot), Kleinasien 23. 71. 161. Strzygowski meint, der Bau könne ebensogut aus dem vierten Jahrhundert stammen wie aus dem fünften oder sechsten.

[2]) Dehio-Bezold I 25 Taf. 3, 9. 10. Holtzinger, Altchr. u. byz. Baukunst 1899, 81. Abb. 97—100.

[3]) Monolithe Säulen: Strzygowski, Kleinasien 53 f. und öfter. — Zu den Spiralsäulen

gekommen, in Zusammenhang mit dem zunehmenden Gewölbebau. Das mußte notwendig kommen, unter der mittleren Kaiserzeit begann es, in der Spätantike setzte es sich durch, daher in Ravenna und in Konstantinopel die klassischen Muster sich finden, in der reichsten Verwendung. — In der ganzen Antike herrscht der Rundbogen; an den christlichen Sarkophagen freilich wird er meist zum Flachbogen; zuletzt aber, in der spätesten Antike, taucht der Hufeisenbogen auf, schon an einem heidnischen Sarkophag, dem der Musen in Villa Mattei, später erscheint er in der wirklichen Baukunst.[1])

Die Kapitelle. In der Kaiserzeit herrschte das korinthische Kapitell, gern nahm es die Spielform des sog. Kompositkapitells an. Das ging nun alles in die Spätantike über und erfuhr hier eine gewisse unbeholfene Behandlung. Innerhalb der Spätantike aber werden wieder neue Entwicklungsphasen bemerkt. Schon unter Theodosius I. sich vorbereitend, unter Theodosius II. vollendet, erscheint eine veränderte Behandlungsweise der Akanthusblätter; ich verglich sie mit ausgezwicktem Leder, Strzygowski nennt sie fettzackig, dabei werden die Rippen durch gereihte Bohrlöcher markiert. Das theodosianische Kapitell behauptete sich das fünfte Jahrhundert hindurch und bis in Justinians Zeit. Klassische Beispiele liefert Ravenna aus Theodorichs und Justinians Epoche (Herkulesbasilika und Apollinare in Classe); es findet sich in verschiedenen Unterarten weit verbreitet, auch zu Rom, Bruchstücke liegen in Maria Antiqua. Eine spätantike Bildungsweise des Akanthus ist der mit umgewehten Blättern.[2])

Der Kämpfer. Der Bogen wurde ursprünglich auf Pfeiler von gleicher Stärke gesetzt, Wandpfeiler oder freistehende. Nicht von dem Kämpfergesims dieser Pfeiler ist hier die Rede, sondern von dem im Bogenbau auf Säulen verwendeten Kämpfer. Genetisch ist er zu erklären als ein Stück des dreiteiligen Gebälks (bestehend aus Architrav, Fries und breit ausladendem Gesims), das Profil ringsherum durchgeführt, all das aber in Verkümmerung. Als in den großen Thermensälen, und danach in der Basilika des Maxentius, jene drei Kreuzgewölbe auf acht Riesensäulen gesetzt wurden, da legte man bereits einen Gebälkausschnitt zwischen Kapitell und Bogenanfang; es ist ein verkröpftes Gebälk, genauer der Gebälkkropf über der Säule. In S. Costanza steht die Kuppel auf einem Kranz radialgestellter Doppelsäulen; um jedes Säulenpaar zu verkoppeln, legte man ein Gebälkstück mit ringsumlaufendem Profil über ihre Kapitelle hin. Das Säulenpaar, ebenso das aufgelegte Gebälkstück, entsprach der Dicke der Bögen und der Bogenwand. Aber man wagte auch, solche Bögen auf Einzelsäulen zu setzen; meist behielt man das Zwischenstück, auch zum Ausgleich der verschiedenen Stärken der Säule und der getragenen Wand. Die dreigliedrige Gestaltung

---

an Sarkophagen: Staehlin, Röm. Mitteil. 1906, 368. — Zum Pfeilerbau einiges bei Kraus, Gesch. I 288. — Pfeiler mit Halbsäule: Strzygowski, Kleinasien 179.

[1]) Mattei: Riegl, Späträm. Kunstindustrie 78 Fig. 16. — Hufeisenbogen: Strzygowski, Kleinasien 29. 180.

[2]) Kapitelle: v. Sybel, Weltgesch. 1888, 466 Fig. 365; [2]471 Abb.; oben S. 58 (lies *Acanthus spinosa*). Strzygowski, Röm. Quartalschr. 1890, 3 Taf. 1; Archäol. Jahrb. 1893, 9. 27; 1894, 1; Byz. Denkm. II 208; Bull. corr. 1895, 517. Laurent, Bull. hell. 1899, 206 ff. Kraus Gesch. I 548. — Umgewehte Blätter: Strzygowsky, Byz. Denkm. II 209. — Die jonischen Kapitelle in San Lorenzo fuori zu Rom sind nach Herm. Thiersch, Röm. Mitteil. 1908, 153 mittelalterlich, aus dem dreizehnten Jahrhundert.

des Kämpfers aber war bedeutungslos geworden, daher verkümmerte sie, wie sich nachweisen läßt, bis zu dem abgestumpften und gestürzten Pyramidion des spätantiken Kämpfers [Abb. 95]. Der als besonderes Glied auf das Kapitell gesetzte Kämpfer herrschte im fünften Jahrhundert; im sechsten wurde diese Kombination abgelöst durch eine aus Kapitell und Kämpfer zusammengeschmolzene Form, das Kämpferkapitell, welches beide Funktionen zugleich ausübt, die des Kapitells und die des Kämpfers; nach Strzygowski erschien es zuerst in der Konstantinopeler Zisterne Bin bir direk (528, vor der Sophia von 532).[1])

Noch ein Wort zum durchbrochenen Flachornament, von dem bereits in der Einleitung S. 21 und 30 die Rede war. Es erscheint an ravennatischen Kapitellen in S. Vitale, des sechsten Jahrhunderts, von zweierlei Form. Das Faltenkapitell mit seinem durchbrochenen Flachornament sieht aus wie eine in Falten gelegte à jour gearbeitete Stickerei. Diese Falten aber geben genau das Schema des korinthischen Kapitells wieder; man verfolge nur das Aufsteigen der Ranken vom Kapitellboden zur echt korinthisch umzeichneten Deckplatte. Weiter entfernt sich das Trichterkapitell von der Gestalt des korinthischen; aber in seiner Verzierung spürt man noch Nachklänge der Akanthusornamentik, am besten erkennt man es an den Eckblättern. — Während an diesen Kapitellen das durchbrochene und unterhöhlte Ornament dem Kern des Kapitells aufliegt, so daß es sich hell von dem dunklen Grund, dem „Tiefendunkel" abhebt, bieten die marmornen Presbyteriumschranken ein wirklich à jour gearbeitetes Muster [Abb. 96]. — Daß diese Art Meißelarbeit nicht autochthon orientalisch ist, sondern spätest hellenistisch, höchstens osthellenistisch, darüber haben wir uns oben genügend ausgesprochen.[2])

Wer einmal das Ornament der Kaiserzeit erschöpfend und kritisch aufarbeitet, der wird manches aufklären; unter anderem wird er aus stadtrömischen Denkmälern den Nachweis liefern, daß der aus länglichen Blättern zusammengesetzte Zickzack ein verkümmertes hellenistisches Pflanzenornament ist.

In der Baugeschichte der Kaiserzeit, von Cäsar bis Justinian, spielt eine grundlegende Rolle das Material und die Technik. Die Wahl des Materials ist zunächst örtlich bedingt; da aber wertvollere Materialien, wie Marmor oder Granit, verschifft wurden, so lassen sich in ihrer Verwendung auch entwicklungsgeschichtliche Indizien finden. Entscheidender ist die Technik; mit den Jahrhunderten kann sich der Zuschnitt der Mauerelemente ändern, ebenso die Art des Verbandes und die Verwendung des Mörtels. Dergleichen kann ja unter Umständen örtlich variieren, ohne doch eigentlich örtlich bedingt zu sein. Man wird immer gut tun, vorkommende Unterschiede in erster Linie zeitlich zu verstehen, z. B. wenn an stadtrömischen Denkmälern die Mörtelschicht höchstens so dick sich fände wie der Ziegel, an östlichen aber dicker.[3])

---

[1]) Kämpfer: v. Sybel, Weltgesch. 1888, 430; [2]436, die Abbildungen S. 465. 471 oben; Kämpferkapitell Weltgesch. [2]473 Abb. Ferner De Rossi, Bull. crist. 1880, 153. Laurent, Bull. hell. 1899, 214. Kraus, Gesch. I 290. Strzygowski, Wasserbehälter Konstantinopels (Byz. Denkm. II) 208. 215; Byz. Zeitschr. 1892, 69; Bull. hell. 1895, 517; Kleinasien 180. Bruno Schulz, Archäol. Jahrb. 1909, 51.

[2]) Falten- und Trichterkapitell: v. Sybel, Weltgesch. 1888, 467 Abb. 367. 366; [2]471 Abb. Schranken: ebenda, Schlußstück.

[3]) Auf die Handbücher der alten Architektur brauchen die klassischen Archäologen nicht

Geographische Übersicht der Kirchengebäude.

Nachdem wir die Haupttypen der altchristlichen Baukunst vorgeführt haben, wobei notwendig entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte sich geltend machen mußten, so bleibt uns übrig, auf die räumliche Verteilung der Denkmäler die Aufmerksamkeit zu lenken. Sie ist in mehrfacher Beziehung wichtig. Einmal geht die Denkmälerforschung naturgemäß länderweis vor, sie, die das monumentale Material zum Aufbau der Kunstgeschichte liefert; außerdem aber — der Punkt wurde schon berührt — kommen bei aller Einheitlichkeit der Gesamtantike, auch der gesamten christlichen Antike, doch immer in jedem Land Besonderheiten zur Beobachtung. Nur muß man sich hüten, nicht zeitliche Unterschiede für örtliche zu nehmen.

Da es sich bei jeder Kunsttopographie um eine rein systematische Übersicht handelt, so ist es gleichgültig, in welcher Reihenfolge man die Länder aufführt. Kaufmanns Handbuch reiht sie alphabetisch, Holtzingers Altchristliche und byzantinische Baukunst 1899 ordnet sie geographisch (Abendland, Osten und Nordafrika). Die Sarkophage verfolgten wir um das Mittelmeer linksherum, den Kirchen wollen wir rechtsherum nachgehen und zwar von Hellas beginnend. Es handelt sich aber auch für uns nicht um eine erschöpfende Kunsttopographie, sondern immer nur um Einführung; ferner nicht um den Bestand an Kirchen im Altertum, sondern bloß um die erhaltenen Reste.

Die Balkanhalbinsel. Griechenland hat nur wenig zu bieten; diese Kirchen werden dem fünften Jahrhundert zugeschrieben. Zu Athen ein Kirchlein am Lykabettos, dreischiffig mit Apsis, die entlehnten Säulen, mit theodosianischem Kapitell, auf Bathren gestellt, Schranken zwischen den Säulen. — Der Parthenon wurde noch vor Justinian umgebaut in eine Basilika zu Ehren der heiligen Weisheit (später der Theotokos geweiht), der Eingang wurde nach Westen verlegt, in die östliche Vorhalle die Apsis gebaut, auch der Innenbau geändert. Erechtheion und Theseion erfuhren ähnliches. — Die Basilika zu Olympia, in das „Atelier des Phidias“ eingebaut, 1551 durch Erdbeben zerstört, dann erneuert, hat wenig tiefen Vorhof, gesäulte Vorhalle in der Kirchenbreite; die drei Schiffe scheiden die Säulen tragende Mäuerchen; eine Treppe führt zum Presbyterium, das noch keine Ikonostasis besitzt, nur Marmorschranken und in deren Mitte eine Tür (Rundbogen auf zwei Säulen). Die Apsis umschließt eine Priesterbank. — Auch im Apollotempel zu Delphi richtete man eine Basilika her; erhalten sind nur Reste von Kapitellen u. dergl. — Saloniki: Die Rotunde S. Georg, die dreischiffige Eski Dschuma, die fünfschiffige Demetrioskirche, soviel von alledem auf die Gründungszeit zurückgeht. — Die Kapellen und Saalkirchen in Bosnien und Herzegowina,

---

erst hingewiesen zu werden. Von Nutzen ist, außer Choisy, L'art de bâtir chez les Romains 1873 und L'art de bâtir chez les Byzantins 1883, nur Durm, Baukunst der Etrusker und Römer ²1905. Aber auch Durms Werk leidet von der unhistorischen Gewohnheit, vor dem Siege des Christentums Halt zu machen. Als ob in der Wahl der Überwölbungsweise die Maxentiusbasilika von der heidnischen, die Sophienbasilika von der christlichen Religion irgendwie bedingt wäre. Man sollte endlich die den Tatbestand nicht treffende Einteilung in griechische, römische, altchristliche und byzantinische Baukunst aufgeben und die gesamte Baukunst der alten Griechen und Römer, einschließlich der christlichen und der Frühbyzantiner, in ein einheitliches, dann natürlich mehrbändiges Werk zusammenfassen. Denn es hat nur Eine Antike gegeben.

aus dem vierten Jahrhundert, die vollständigeren mit Apsis und Priesterbank, Tischaltar und Ambo. — Endlich Konstantinopel. Hier bleibt die Johanneskirche des Studios von 463 nachzutragen, Sergius und Bacchus und die Sophienkirche wurden oben besprochen.[1])

Kleinasien. Harnacks „Mission und Ausbreitung des Christentums" legte die hervorragende Bedeutung der Halbinsel in der Entwicklung unserer Weltreligion klar, und Strzygowski hat auf ihre und ihrer Denkmäler kunstgeschichtliche Bedeutung in seinem „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte" nachdrücklich hingewiesen. Die rege internationale archäologische Forschung erstreckt sich nicht zum wenigsten auch auf Kleinasien. Die allen klassischen Archäologen wohlbekannten, auf das Klassisch-antike gerichteten Expeditionen zeitigen, wie in Olympia und Delphi, so auch in Kleinasien immer auch Ergebnisse für die spätantike Kunst im Dienste der Weltreligion. Nur beispielshalber sei Pergamon genannt, von den Kirchenruinen geht wenigstens die der Agora auf das vierte Jahrhundert zurück. Oder Priene; von dem dreischiffigen Ausbau eines Hauses mit eckiger Apsis, dem dritten Jahrhundert zugeschrieben, weiß man angesichts eines Reliefs mit siebenarmigem Leuchter und dem Mangel christlicher Symbole freilich nicht, ob eine Hausbasilika oder eine Synagoge vorliegt; gesichert aber ist eine dreischiffige Basilika mit geschlossenem Narthex, entlehnten Säulen, Marmorschranken, sargförmigem Altar, Apsis mit umlaufendem Gebänk, wohl des sechsten Jahrhunderts. Andere Expeditionen gingen von vornherein auf die Suche nach christlichen Denkmälern. Aufnahmen solcher, von Crowfoot und von Smirnov, hat Strzygowski in seinem erwähnten Buche herausgegeben und kommentiert; dort findet man das bisher für die Baugeschichte Kleinasiens in der Spätantike und darüber hinaus zusammengebrachte Material unter den weittragenden Gesichtspunkten des Verfassers gruppiert. Das oben S. 31 Bemerkte zu ergänzen sei hier noch anerkannt, daß seine Untersuchungen in erster Linie auf die scharfe Erfassung des an jeder landschaftlichen Bautengruppe Eigentümlichen geht. Hoffentlich weiß die Stilkritik, welche in der Bearbeitung der klassisch griechischen Kunst ihre Methode so außerordentlich geschärft hat, auch dem je späteren desto difficileren Gegenstande gegenüber dessen chronologischer Bestimmung sich zu versichern. Es würde dies insbesondere für die Wölbbauten im Innern Kleinasiens von Wert sein, mit ihren zur Spitzbogenform neigenden Tonnen, ihren Hufeisenbogen und hufeisenförmigen Apsiden, mit ihren hittitischen Vorhallen zwischen turmartigen Eckkörpern.[2])

---

[1]) Athen: Leclercq in Cabrols Dict. I 3048. — Lykabettos: Strzygowski, Röm. Quartalschrift 1890, 3 Taf. 1. — Parthenon: Michaelis, Parthenon 1871, 45. Judeich, Stadt Athen 101. — Olympia: Ergebnisse II 93 Taf. 68—70. Strzygowski, a. a. O. 7 Taf. 2. — Delphi: Laurent, Bull. hell. 1899, 206. — Saloniki: Laurent, eb. 250. — Bosnien: Truhelka, Röm. Quartalschr. 1895, 198. — Konstantinopel: Salzenberg, Altchristl. Baudenkm. Cpels vom 5. bis 12. Jahrh. 1854. Pulgher, Les anciennes églises byz. de Cple 1878. Leclercq in Cabrols Dict. II 1416 Sophienkirche, 1443 Sergius und Bacchus.

[2]) Kleinasien: Texier, Description de l'Asie mineure 1839. Texier and Popplewell Pullan, Byzantine architecture 1843—64. Petersen und v. Luschan, Reisen in Lykien, Wien 1889. Humann und Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien 1890. Headlam, Ecclesiastical sites in Isauria (Journ. hell. suppl. I 1892). Lanckoronski, Städte Pamphyliens u. Pisidiens, Wien 1892. Die Berichte und Publikationen der großen Ausgrabungen. Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte 1903. Einiges Altchristliche auch bei Hans Rott, Kleinasiatische Denkmäler (Joh. Fickers Studien über christl. Denkm. V—VI) 1908.

Syrien. An dem in der Kaiserzeit dort blühenden Leben nahm auch das innere Land teil, bis im siebenten Jahrhundert die Bewohner vor dem andringenden Islam flüchteten; ihre Häuser und Kirchen stehen noch heute, soweit sie nicht dem natürlichen Vergehen zollen. Man hat zwei Bezirke zu unterscheiden. Der Hauran, östlich von Damaskus, ist die einzige Landschaft außerhalb Ägyptens, die den Hausteinbau mit Flachdecken folgerichtig durchgeführt hat. Nebeneinandergelegte Steinplatten bilden die Decke; um die kurzen Tafeln zu stützen, mußten die Pfeiler ähnlich eng gestellt werden, wie in den ägyptischen Tempeln die Säulen. Rundbögen verspannen die Pfeiler längs und quer. Die früheren Steinbauten des Hauran gehören der heidnischen Zeit an, die späteren der christlichen, so die Basiliken zu Kanawat und Suweda. Der andere Bezirk, zwischen dem Orontes und Aleppo, dessen Ruinen aus der christlichen Spätantike stammen, verwandte Bauholz, nur für das Dach (Emporen waren nicht üblich). Bei den syrischen flachgedeckten Kirchen treffen wir, wie bei den kleinasiatischen Wölbkirchen, die hittitische Vorhalle zwischen zwei Türmen, die in Syrien, mehrstöckig hochgeführt, ein paarmal bis zu ihrem Giebeldach sich erhielten. Typisch ist die Anordnung der Apsis zwischen Prothesis und Diakonikon, seltener wurde sie für sich hinausgebaut. In architektonischer Beziehung herrscht die Arkade vor. Die Säulen dienen auch, um an der Oberwand auf Konsolen gestellt die Deckbalken tragen zu helfen; zweigeschossig disponiert umstehen Halbsäulen die Außenseite der Apsis. Reich, im spätantiken Geschmack, ist auch das Ornament, die Gesamtwirkung bisweilen glücklich. Als Glanzleistung des Stiles darf einerseits die großentworfene Denkmalskirche zu Ehren des Simeon Stylites bezeichnet werden (Kalat-Siman), andererseits die Basilika von Kalb-Luseh und besonders die von Turmanin. — In Palästina ist wenig Altchristliches erhalten, in Jerusalem der von Strzygowski nachgewiesene Rest der Grabeskirche Konstantins (der Südwand des Westatriums), zu Bethlehem die konstantinische Geburtskirche, bei der nur das Alter des kleeblattförmigen Presbyteriums strittig bleibt.[1])

Ägypten. Von der wetteifernden Forschungsarbeit der Nationen fällt nur verhältnismäßig wenig für die Spätantike ab. Ein paar Hauptpunkte hebe ich hervor, die Basiliken des roten und des weißen Klosters bei Sohag in Oberägypten, und die neueste Errungenschaft, die Auffindung des Menasheiligtums in der Mareotiswüste durch die Frankfurter Expedition unter C. M. Kaufmann. Hierüber liegen nur die ersten Berichte vor; die Publikation muß abgewartet werden, wie denn die Verarbeitung des ganzen ägyptischen Materials noch in den Anfängen steht. Von kunstgeschichtlichen Hypothesen sei nur Strzygowskis Herleitung der Kleeblattform des Chors aus Ägypten erwähnt.[2])

---

[1]) Syrien: de Vogüé, La Syrie centrale, architecture civile et religieuse 1865. Anderes bei Strzygowski, Kleinasien, und in seinen neueren Schriften. Gemäß seiner Lage zwischen Ägypten, Mesopotamien und Persien, Südkleinasien, spielt Syrien eine hervorragend wichtige Rolle in der Orienthypothese; es ist das fast wichtigere Element in der „syroägyptischen Ecke"; besondere Aufmerksamkeit schenkt Strzygowski, mit Recht, der Hauptstadt Antiochia, den spärlichen Resten spätantiker antiochenischer Kunst spürt er emsig nach (s. Beitr. z. a. Gesch. II 1902, 105. Oriens christ. II 421). Butler, Publ. Princeton Univ., Exped. Syria II Architecture. — Palästina: Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. Zeitschrift des deutschen Palästinavereins. Palestine exploration fund. Palestine exploration society, u. a. m.

[2]) Älter Bekanntes z. B. bei Kraus, Gesch. I 339. Ferner Butler, Ancient coptic churches

Nordafrika. Die Bedeutung Nordafrikas für das Christentum hat nach andern, und schärfer als frühere, Theodor Mommsen betont. „In der Entwicklung des Christentums spielt Afrika geradezu die erste Rolle; wenn dasselbe in Syrien entstanden ist, so ist es in und durch Afrika Weltreligion geworden." Mommsen hat die Überführung des Christentums aus dem griechischen in das lateinische Medium im Sinne, woran die Afrikaner so wesentlich beteiligt waren. Die Bedeutung der Tatsache ins rechte Licht zu setzen stellt er sie in die Entwicklungsreihe, deren neuere Glieder auf Luthers Spuren die Bibelmissionen darstellen. Sehr richtig. Nur ist dabei die weltgeschichtliche Rolle des griechischen Christentums als dem Leser bekannt und gegenwärtig vorausgesetzt. Wie die griechischen „Septuaginta" den Israelitismus zu einer Weltreligion gemacht haben, so eroberte das griechisch redende und schreibende Christentum Kleinasien und, zwar nicht Italien, aber die hellenistische Welthauptstadt, Rom. Das griechische Christentum tat den ersten Schritt zur Weltreligion, das lateinische den zweiten. Mommsen hebt noch hervor, daß die werdende Kirche in Afrika die eifrigsten Bekenner, die begabtesten Vertreter fand, für den literarischen Glaubenskampf weitaus die meisten und tüchtigsten Streiter. Und das Christentum, fügen wir hinzu, nahm einen Guß afrikanischen Blutes in seine Adern auf.

Im Gefolge der französischen Neukolonisation Nordafrikas wurde eine Fülle von Denkmälern der Wissenschaft erschlossen, auch eine Fülle afrikanischer Kirchen; freilich liegen sie noch nicht, sicher noch nicht alle, in genügenden Veröffentlichungen vor. Immerhin läßt sich schon jetzt erkennen, daß auch in Nordafrika der bauliche Hauptteil der christlichen Basiliken konstant ist, nämlich das dreischiffige Langhaus mit seiner Richtung nach dem Altar; vereinzelt kommen fünf Schiffe vor, was es mit den sieben oder neun zu Tipasa und bei der auch sonst eigenen Damus-el-Karita zu Karthago für eine Bewandtnis hat, bleibt in Frage. Wie im griechischen Osten gibt es auch hier gelegentlich Scheidewände zwischen den Schiffen, desgleichen Pfeiler, auch solche mit angearbeiteten Halbsäulen, u. a. m. Schwankender sind die An- und Einbauten. Vor der Kirche findet sich bald ein Atrium, bald ein Narthex, auch wohl eine hittitische Vorhalle. Die Apsis ist ein- oder ausgebaut, sie hat Prothesis und Diakonikon zu ihren Seiten, doch nicht regelmäßig. Seit dem fünften Jahrhundert wird die Bestattung in der Kirche häufig, für das Grab des 475 verstorbenen Bischof Reparatus von Orléansville wurde in die Basilika eine westliche Apsis eingebaut.[1])

Die West- und Nordländer Europas dürfen wir übergehen und sofort mit Italien unsere Umschau beschließen. Es handelt sich um Rom, Mailand und Ravenna. Kon-

---

of Egypt 1885. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétien, Petersburg 1901 (Deir-el-Abiad und Deir-el-Achmar; El-Bagauat); vgl. Leipoldt, Schenute von Atripe 1903. Strzygowski, Kleinasien 1903, 118; Koptische Kunst 1904, XVII f.; Byz. Denkm. III p. XVII. — Menasheiligtum: Kaufmann, Ausgrabung der Menasheiligtümer, Erster bis Dritter Bericht, Cairo 1906–8 = La découverte des sanctuaires de Ménas dans le désert de Maréotis, trad. par A. Hartmann, Alexandrie 1908. Beide Ausgaben mit Abb.; vgl. Röm. Quartalschr. 1906, 82. 169. 189. 1907, 7. Byz. Zeitschr. XVI 724 und sonst.

[1]) Nordafrika: Gsell, in den Mélanges d'archéol. et d'hist. 1891 und weiterhin. Derselbe, Rech. archéol. en Algérie 1893; Les mon. antiques de l'Algérie 1901. Saladin, in den Archiv. d. miss. scient. 1887. 1892. Diehl, L'Afrique byzantine 1897. Franz Wieland, Ein Ausflug ins altchristliche Afrika 1900. Dazu A. Schulten, Deutsche Lit. Zeit. 1900, 1649. Kraus, Gesch. I 274. 337. Leclercq in Cabrols Dict. I 658.

stantin errichtete die glänzendsten seiner Prunkbauten im Mutterlande der von ihm erwählten Religion, in Palästina; immerhin sah auch Rom Bedeutendes erstehen. Im weiteren Verlauf der Spätantike hat es nicht mehr die politische Rolle gespielt wie vorher; dementsprechend vollzog sich die letzte große Entwicklung der antiken Baukunst nicht in Rom, sondern in der neuen Reichshauptstadt, in Konstantinopel. Was aber die Spätantike zu Rom überhaupt schuf, das ist entweder ganz zerstört wie die Peterskirche, oder mehr oder minder eingreifenden Erneuerungs- und Umbauten unterworfen worden, so daß man gegenüber jeder der Stiftung nach antiken Kirche Anlaß hat zur kritischen Frage. Eine in bautechnischer und baukünstlerischer, in archäologischer und kultgeschichtlicher Beziehung gleich sachverständige kritische Bearbeitung oder gar wissenschaftliche Rekonstruktion der in der Antike entstandenen Kirchen fehlt noch, soviel auch im Einzelnen getan sein mag, zum Beispiel für die Peterskirche. Auch die „Topographie der Stadt Rom im Altertum" müßte ausgedehnt werden auf die Spätantike, auf die Bautätigkeit von Konstantin bis Justinian. Mag man's in einem zweiten Bande unter dem Titel *Roma christiana* für sich behandeln, wenn es nur überhaupt gemacht wird, im Sinne der klassischen Philologie und Archäologie. — In Mailand interessieren hauptsächlich S. Ambrogio und S. Lorenzo; bei beiden geht die nächste Frage dahin, inwieweit sie auf das vierte Jahrhundert zurückgeführt werden dürfen. — Die Kirchen von Ravenna haben sich im ganzen besser erhalten; neuerlich ist man daran, besonders San Vitale auf seine Baugeschichte gründlicher zu untersuchen. — Die kunstgeschichtlichen Fragen, ob die stadtrömische Kunst original sei, ob von Syrien oder von Gallien beeinflußt, ob die ravennatische Kunst byzantinisch oder antiochenisch oder zum Teil auch kleinasiatisch sei, alle solche Fragen mögen aus Anlaß aufstoßender Indizien gestellt werden, aber sie sind noch nicht spruchreif. Erst müßten wir bestimmter wissen, wie die kleinasiatische, die antiochenische, die byzantinische Kunst aussah, wodurch sich eine jede unterschied von der gemeinantiken Kunst, alles dies unter Berücksichtigung der Zeiten.[1])

Malerei.

Wir bringen hier die Wandmalerei außerhalb der Katakomben, das Mosaik, die Goldgläser, die Miniatur, alles in kürzester Fassung, nur um den Lesern die Fäden in die Hand zu geben.

[1]) Rom: Ciampini, de sacris aedificiis a Constantino Magno constructis 1693. Bunsen, Guttensohn und Knapp, Die Basiliken des christl. Roms 1843. Hübsch, Die altchristl. Kirchen nach den Baudenkmalen etc. 1862. Mothes, Baukunst des Mittelalters in Italien 1884. Dehio u. Bezold, Kirchl. Baukunst d. Abendlandes I 1884. Armellini, Chiese di Roma 1887. Holtzinger, Altchr. Basiliken in Rom u. Ravenna 1898. Marucchi, Éléments d'archéol. chrét. III Basiliques et églises de Rome, Paris 1902. — Ravenna: v. Quast, Die altchristl. Bauwerke von Ravenna 1842. Rahn, Ravenna 1869. C. Ricci, Ravenna ³1900.

Wandmalerei.

Im ersten Bande wurden die Malereien der Katakomben besprochen, die im Ganzen ältesten und zugleich zahlreichsten, die römischen; mit herangezogen wurde einiges wenige, mit das Beste, aus den neapolitanischen. Anderes blieb zurück, was hier nachgetragen werden soll. Die neapler Plafonds hatte ich als Beispiele der Deckenkomposition verwertet und von den Einzelbildern den „Sündenfall" als das älteste Exemplar des Typus. Die im Scheitel des Plafonds schwebende „Siegesgöttin mit Palmzweig" deutet hier natürlich auf den Sieg über den Tod; der „Säemann" ist leider schon als Typus problematisch, die „den Turm bauenden Jungfrauen" aber sind's ihrer Bedeutung nach. Mag nun der Bau einer Gemeinde oder dem Glauben gelten, wenn der letzte Gemeindezweck auf die Erlösung aus dem Tod geht und der ganze Christusglaube ebendahin zielt, so erklärt sich auch dies Bild aus den christlichen Jenseitsgedanken.[1])

Von den sizilischen Katakomben, den bedeutendsten nach den römischen, erschien inzwischen die abschließende Verarbeitung, nach Führers zu frühem Tode vollendet und herausgegeben von Schultze. Ihre merkwürdigen Gräbertypen, wie die Baldachingräber, seien den klassischen Archäologen hiermit zur Beachtung empfohlen, auch die hier zu findenden neuen Momente zur Geschichte des Katakombenbaues (für die römischen Katakomben wird sie, wie ich bereits im ersten Bande bemerkte, nur klarzustellen sein, wenn erst jede Katakombe für sich auf ihren allmählichen Ausbau und ihre gleichzeitig fortschreitende künstlerische Ausstattung untersucht sein wird; dabei wird auch der Sinn der Malerei besser heraustreten, als aus Wilperts Vereinigung aller). In den sizilischen Katakomben blieb von den einst vorhandenen Malereien nur ein Bruchteil erhalten, alles aus dem vierten Jahrhundert. Die Fülle der blühenden Pflanzen, in der Hauptsache wohl Rosen, der Girlanden, dazu auch Weinranken kommen, von Vögeln belebt, dann die typisch wiederkehrenden Tauben und Pfauen, letztere besonders gern und besonders farbig gemalt, die Palmzweige als Bilder des Siegs über den Tod, und die Palmbäume als die spätantiken Paradiesesbäume, unter Girlanden stehend die Oranten, zwischen Pfau und Taube, oder beim guten Hirten, dazu die Rettungen aus dem Tod, Jonas, Daniel zwischen den Löwen, Lazarus (dessen Mausoleum hier das Kreuzeszeichen trägt), der erst jugendlich, dann bärtig lockige Christus zwischen Paulus und Petrus, eine knieend adorierende Verstorbene begrüßend oder einer anderen in den Himmel eintretenden den Kranz des Lebens aufsetzend, sowie noch andere, zum Teil noch nicht ganz aufgeklärte Szenen im himmlischen Paradies, all das vergegenwärtigt, wie Schultze richtig interpretiert, „die blühenden Gefilde der Seligen, in denen man sich die Toten vorstellte." Ebendrum aber scheint mir die Resurrectio mortuorum ferner zu liegen.[2])

Eine Gruft zu Alexandria besteht in einem oblongen Vorraum für den Totenkult, mit Apsis in der einen Schmalseite; gegenüber öffnet sich ein Gang mit Schiebgräbern; wegen dieser den Christen ungewohnten Grabform vermutete Schultze, die

---

[1]) Neapel: V. Schultze, Die Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel, 1877.

[2]) Jos. Führer u. V. Schultze, Die alten Grabstätten Siziliens (Arch. Jahrb., Ergänzungsheft VII) 1907, 282.

Gruft sei ursprünglich von einer hellenistisch jüdischen Familie angelegt. In der einen Langseite des Vorraums münden Zugänge, an die andere schließt sich eine Grabkammer mit drei Sargnischen. In der Apsis läuft eine Bank herum und über ihr in halber Höhe ein gemalter Fries mit Beischriften; die Malerei ist stark mitgenommen und scheint stellenweise übermalt. Die Szene ist im Freien. Der in der Mitte thronende Christus, mit Kreuznimbus, segnet die von „Petros“ und „Andreas“ gebrachten Speisen (Brote und Fische); die vollen Brotkörbe stehen zu seinen Seiten. Das Thronen des die Speisen segnenden Christus fanden wir auch an einem Sarkophag. Jederseits folgt nach einem die Szenen trennenden Baume noch ein Flügelbild, je ein Gelage im Grünen, wieder abgeschlossen durch einen Baum. Über dem rechts steht τὰς εὐλογίας τοῦ Χριστοῦ ἐσθίοντες, „die Danksagungen des Christus Essende“: die „Danksagungen“ sind die Speisen, über die der Christus den Dank sprach. Im linken Flügelbild stand noch eine nimbierte Gestalt beim Gelage, nach der Beischrift Jesus; über dem Gelage liest man ἁγία Μαρ(ί)α (?) und über noch einer Figur παιδία, worunter man „Dienerschaft“ versteht; das Ganze wird auf die Hochzeit zu Kana gedeutet. Leider ist das für den Kanatypus Charakteristische nicht zu erkennen, die Gruppe der Weinkrüge zu Füßen des Christus. Der Fries knüpft an die Speisung der Tausende an, gemeint aber ist das himmlische Mahl. Mit Recht warnt Schultze vor zu früher Datierung des Bildes; spät sind vollends die übrigen in der Katakombe gemalten Gestalten.[1])

Nun also die Wandmalerei außerhalb der Katakomben. Solche hat es im christlichen Altertum mehr gegeben, als die wenigen Reste vermuten lassen. In der schriftlichen Überlieferung kommt gelegentlich die Rede darauf; es sind Geschichten aus dem alten und neuen Testament, und Martyrien. Wir verzeichnen kurz das Erhaltene. Zu Rom im Hause der Märtyrer Johannes und Paulus, deren Tod in die Zeit des Julianus Apostata gesetzt wird, finden sich zum Teil noch rein heidnische Malereien, Girlanden von Jünglingen getragen und ähnliches mehr; die Christen ließen es stehen, als neutrale Dekoration. Dann finden sich Oranten und dergleichen mehr. Eine christliche Hauskunst, verschieden von der Grabkunst, hat sich nicht gefunden. Wohl aber Malerei im Dienste des Märtyrerkultes, das Martyrium von Crispus, Crispinianus und Benedicta, die alle drei zugleich, knieend und mit verbundenen Augen, enthauptet werden. Die Darstellung geht einen Schritt weiter als die der Martyrien des Petrus und des Paulus an den Sarkophagen, oder des Achilleus an der Säule in S. Petronilla; es bleibt aber immer im selben Ideenkreis, vom Erlöser und von seinen Gehilfen und Getreuen. Seitdem das Christentum seinen Endzweck in die jenseitige Seligkeit setzte, ordnete sich alles unter diese eine Idee, der neutestamentliche Motivenschatz ohne weiteres, der alttestamentliche aber nicht minder; denn der interessierte die Christen ja nur, insofern er Symbole und Prototype zu den christlichen Typen abgab.[2])

---

[1]) Wescher und de Rossi, Bull crist. 1865, 57 m. Taf. 1872, 26. Schultze, Katakomben 282. Kraus, Gesch. I 56 Fig. 17. Leclercq in Cabrols Dict. I 1127 Fig. 279. J. P. Richter in der Expedition Ernst Sieglin I 1908 Kap. V konnte ich nicht mehr benutzen.

[2]) Johann und Paul: P. Germano di S. Stanislao, Röm. Quartalschr. 1888; American. Journ. Archaeol. 1890. 1892. Hülsen, Röm. Mitteil. 1891, 107. — Von den Fresken in S. Maria Antiqua wird die unterste Schicht in die Zeit der Spätantike gesetzt; Joseph Wilpert gibt die Malereien heraus.

Darum muß auch die letzte noch übrige Bildergruppe sich unter dieselbe Idee fügen, die in der Nekropole El-Bagauat in der großen Oase, nördlich von El-Kargeh. Von den an zweihundert Grabkapellen aus ungebrannten Ziegeln, die im Grundriß viereckig auf Pendentifs eine Kuppel tragen, haben einzelne ihre Malereien mehr oder weniger gut erhalten. Eine ist mit biblischen Szenen geschmückt, alten und neuen Testamentes; Weinranken füllen die Wölbung, unterhalb geht die Verfolgung der ausziehenden Israeliten herum. Unter den übrigen Szenen fällt der Zug der klugen Jungfrauen auf. Eine andere Kapelle zeigt in der Kuppel rings verteilt zehn Figuren, teils auch Gruppen, die Namen sind beigeschrieben: der Tür gegenüber Daniel in der Löwengrube, zu beiden Seiten folgen weibliche Personifikationen, Friede, Gebet und Gerechtigkeit (*Εἰρήνη, Εὐχή, Δικαιοσύνη*), die beiden ersteren als Oranten, die Gerechtigkeit mit Mauerkrone, Füllhorn und Wage, mithin aus bekannter Typik entwickelt. Außerdem Isaaks Rettung vom Opfertod, mit Sarah, Adam und Eva, Thekla und Paulus in lebhaftem Gespräch sich gegenübersitzend, sie mit Diptychon, endlich Maria, Noah, Jakob. In einer dritten Kapelle ist der Tür gegenüber ein Thronender gemalt, dem ein Zug Männer zu huldigen scheint, nach einigen der Verstorbene, nach andern der Christus. Die Anordnung der Kuppelmalerei, soweit sie sich der Architektur anschließt, ebenso die Komposition der Hauptgestalten, verrät Zusammenhang mit der höheren Kunst; aber die Ausführung ist zum Teil von einer Kindlichkeit, zu der man Analogieen so leicht nicht findet, man fühlt sich bisweilen an altkyprisches Gepinsel erinnert. In gegenständlicher Beziehung will beachtet sein, daß die Arche Noahs nicht mehr ein Kasten ist, sondern ein antikes Schiff, sogar mit recht niedrigem Bord. Alles weist auf späte Entstehung. Die in so mancher Beziehung eigenen Malereien ordnen sich natürlich auch dem Kreis der christlichen Jenseitsgedanken unter; wer das bezweifeln sollte, der übersehe nicht, daß es tatsächlich Grabmalereien sind. Übrigens vermag ich meine Verwunderung darüber nicht zu unterdrücken, daß gerade katholische Gelehrte solche Zweifel äußern.[1])

Mosaik.

In der Einleitung S. 16 stellten wir fest, die Kunst des Mosaizierens sei vielleicht durch altorientalische Techniken vorbereitet und angeregt, so aber, wie sie in der „Alexanderschlacht“ und andern Meisterwerken vorliegt, sei sie eine griechische Erfindung hellenistischer Zeit. Im Fußboden entstanden ging das Mosaik später auf Decken und Wände über, wegen seiner Widerstandsfähigkeit gegen Feuchtigkeit empfahl es sich besonders für Nymphaeen und Thermen. Die prächtigen Mosaikbrunnen in Pompeji, Nischen unter Halbkuppeln (Konchen) sind dafür unsere ältesten Belege. Dann findet sich Mosaik in der Villa Hadrians zu Tivoli, an Tonnen und Halbkuppeln. Aus den Thermen aber überkamen es die christlichen Baptisterien. Halb-

[1]) Die Nekropole von Bagauat wurde schon von früheren Besuchern der großen Oase bemerkt und beschrieben, aber publiziert erst bei Wl. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne 1901. Danach Leclercq in Cabrols Dict. II 31 Fig. 1186—1189. 1191; das Theklabild eb. I 2577 Fig. 850, Noah 2714 Fig. 906. 907. — Über verlorene Wandmalereien, insbesondere zyklische, vgl. Kraus Gesch. I 383.

kuppeln waren auch die Apsiden der Basiliken; von der Apsis aus verbreitete sich das Mosaik auf die übrigen Flächen, die Triumphbogen und die Wände.[1])

Die stadtrömischen Mosaiken, die bis dahin fast nur in Umrißzeichnungen veröffentlicht waren, hat de Rossi in einem großen Werk neu herausgegeben; die sorgfältig gearbeiteten farbigen Steindrucke vermitteln soweit eine Anschauung der Denkmäler. Aber es sind so viele Jahrhunderte über die altchristlichen Mosaiken hingegangen, so viele Beschädigungen und Wiederherstellungen, daß der Betrachter und Bearbeiter überall Gefahr läuft, irregeführt zu werden, wenn ihm nicht eine kritische Ausgabe zur Seite steht. De Rossis Tafeln lassen diesen Tatbestand nicht erkennen; in einzelnen Textbildern hat er durch Schraffieren der ergänzten Teile davon eine Vorstellung zu geben gesucht (so für S. Pudenziana). Was not tut, wäre eine kritische Prüfung und Neuedition aller Mosaiken; einen Anfang solcher Kritik hat Joseph Wilpert in S. Maria Maggiore gemacht. Bei der wissenschaftlichen Wiedergewinnung des Ursprünglichen sind auch in diesem Falle, wie bei den Sarkophagen, alte Beschreibungen und Zeichnungen zu benutzen. Selbst ganz zugrundegegangene Mosaiken können mit solchen Hilfsmitteln wenigstens im Schema wiedergewonnen werden. — Unsere drei Farbtafeln geben Proben, nach de Rossi. Das Apsismosaik von S. Pudenziana, das der klassischen Kunst noch am nächsten steht, zeigt, wie die christliche Malerei in das Mosaik überging; hier ist noch Naturgefühl und Lebensgefühl, die Gestalten und Architekturen heben sich von einem wolkigen Himmel ab; das aufgesetzte Gold dient zur Hervorhebung und wirkt idealisierend: der thronende Christus wirkt in seinem Kreise, wie der Zeus des Phidias in dem der Heiden wirkte [Taf. 1]. Das andere Apsismosaik, aus der Vorhalle des lateranischen Baptisteriums, ebenfalls im älteren Stil bleibend, gibt in sattblauem Grunde grüne Ranken, auch sie mit Gold gehöht [Taf. 2]. Die dritte Tafel dagegen zeigt die spätere Weise, die Darstellung sich von einem idealen Goldgrund abheben zu lassen; es ist der Triumphbogen von S. Paolo fuori. Wer die dritte Tafel mit der ersten vergleicht, wird zugleich den Fortgang in der Erstarrung bemerken, in der ganzen Anordnung wie in der Zeichnung [Taf. 3].[2])

In den Katakomben fanden sich nur vereinzelte Mosaiken; dagegen bilden solche den Hauptschmuck der Kirchengebäude. Ein kritisches Verzeichnis der römischen Mosaiken aufzustellen ist noch nicht an der Zeit; wir müssen uns begnügen, einiges Wichtigere zu nennen, tunlichst in zeitlicher Folge. S. Costanza, Baptisterium und Mausoleum zugleich, entstanden in den fünfziger Jahren des vierten Jahrhunderts. Das Kuppelmosaik, 1620 zerstört, liegt in älteren Abbildungen vor; in offenbarem Anklang an die Bestimmung der Rotunde lief rings ein von allerlei Getier und angelnden

---

[1]) Mosaik: v. Sybel, Weltgesch. 1888, 320; [2]329. 378. 409. Gauckler in Daremberg-Saglios Dict. III 2 Musivum opus (auch separat: La mosaique antique 1904). — Winnefeld, Villa Hadrians 51 zu Taf. 3 D Kanopus. — Christliche Mosaiken: Garrucci, Storia IV. Kraus, RE II 419; Gesch. I 399. Schultze, Archäologie 197. Kaufmann, Handbuch 449. Leclerq, Manuel II 193. Beißel, Bilder aus d. Gesch. d. altchr. Kunst u. Liturgie 1899, 118. Zimmermann, Giotto I 1899. Jacoby, Das geograph. Mosaik von Madaba 1905, 8 Verzeichnis syrischer Mosaiken.

[2]) Stadtrömische Mosaiken: Ciampini, Vetera monimenta 1690. 1699. [2]1747. de Rossi, Musaici cristiani 1872—1900. E. Müntz, La mosaique chrétienne pendant les premiers siècles (Mém. Soc. antiq. France 1891—92). Über verlorene Mosaiken: Derselbe, American Journal Archaeology 1900.

Putten belebtes Gewässer herum, eingefaßt vom Ufer mit figürlichen Szenen; Felsklippen im Wasser trugen eine Art Kandelaber oder Säulen, aus Akanthus und menschlichen Gestalten aufgebaut, aus ihnen erwuchs das Rankenwerk der Gewölbkuppe. In dies Rahmenwerk waren alt- und neutestamentliche Szenen gestellt. Erhalten sind die Mosaiken des Umgangs, abwechselnd Weinlese und Teppichmuster. — S. Pudenziana, Apsismosaik aus den neunziger Jahren des vierten Jahrhunderts, leider rings beschnitten. Der thronende Christus, inmitten der Zwölf, hinter denen zwei Frauen, wohl S. Pudentiana und S. Praxedis, ihre Lebenskränze darbringen, im himmlischen Jerusalem. Hinter dem Christus ragt eine hohe goldne Crux gemmata, auf dem Berg stehend, in den Himmel (vielleicht nach dem Vorbild der auf Golgatha errichteten), in dem die Evangelistentiere schweben; von oben reichte die Hand Gottes herein. Unten senkte sich die Taube nach dem Lamm Gottes zwischen den zwölf Schafen [Taf. 1]. — S. Rufina e Seconda, ursprünglich die eine Endexedra der Vorhalle des lateranischen Baptisteriums; das Mosaik, goldgehöhte Ranken auf blauem Grund, stammt aus dem fünften Jahrhundert [Taf. 2]. — S. Sabina auf dem Aventin. An der Eingangswand die zwei Personifikationen, Ecclesia ex circumcisione und Ecclesia ex gentibus (von Bischof Coelestin 422—432). — S. Maria Maggiore. Über den Säulen des Mittelschiffs alttestamentliche Szenen, links aus der Patriarchengeschichte von Abraham bis Jakob, rechts aus dem Zug der Israeliten nach Kanaan unter Moses und Josua; nach der gewöhnlichen Meinung aus dem fünften Jahrhundert, von der neueren Kritik dem vierten zugeschrieben. Am Triumphbogen, mit Beziehung auf die 431 vom Konzil zu Ephesos verkündete Prädizierung der Maria als Gottesgebärerin durch Sixtus IV geschaffen: im Scheitel der Götterthron des Christus in Nimbus, zwischen den Apostelfürsten und den Evangelistentieren, in den Zwickeln Szenen aus der Kindheitsgeschichte, zum Teil aus Apokryphen; u. a. sitzt der Christusknabe bei der Huldigung der Magier nicht auf dem Schoß der Mutter, sondern auf einer Art Bisellium, die Mutter sitzt zur Seite, hinter ihm stehen vier geflügelte Engel als Protektoren; im Zwickel rechts wird der Christusknabe in Ägypten als neuer Gott begrüßt. Das Apsismosaik, Krönung der Maria, rührt von Torriti her (1295), die Predelle mit neutraler Darstellung hält Wickhoff für Nachbildung eines Originals des vierten Jahrhunderts. — S. Agata dei Goti (in Subura), Apsismosaik aus etwa 460, zerstört, in Zeichnung erhalten. Der Christus thront auf blauer Sphaira zwischen den Zwölfen; es ist immer noch Leben und Bewegung in der Komposition. — S. Paolo fuori, der Triumphbogen (von Leo dem Großen 440—460 und Galla Placidia; die Komposition ist bewahrt, doch besteht alles nur in Reparaturen). Im Scheitel gewaltiges Medaillon des bärtigen Christus, in Strahlen, zwischen den Evangelistentieren; in den Zwickeln die vierundzwanzig Ältesten und die Apostelfürsten [Taf. 3]. — S. Cosma e Damiano, Triumphbogen (Schöpfung Felix' IV. 526—530). Das Lamm mit dem Buch ruht vor dem Kreuz auf dem Altar, zwischen sieben Leuchtern, vier Engeln und den Evangelistensymbolen; darunter wieder die vierundzwanzig Ältesten, die ihre Lebenskronen darbringen. Apsis: die Hand aus Wolken hält einen Kranz über dem auf Wolken stehenden (das Mosaik hat Blaugrund) kolossalen Christus in langem Haar und Bart. Tiefer stehen die zwei Apostelfürsten, auch sie in weißem Gewand; sie führen die zwei Titularheiligen der Kirche beim Christus ein. Dabei steht hüben noch ein Heiliger, drüben Bischof Felix mit dem Kirchenmodell, beiderseits ein Palmbaum, auf dem einen sitzt der Phönix. Die Komposition ist streng

symmetrisch, alle Gestalten stehen frontal. In der Predelle das Lamm zwischen den zwölf Schafen, die aus Jerusalem und Bethlehem kommen.[1])

Der Christus zwischen den Apostelfürsten oder den Zwölfen, öfter auch im himmlischen Jerusalem, das waren feststehende Typen auch in der späteren Sarkophagskulptur; die Übereinstimmung zwischen Skulptur und Mosaik geht so weit, daß die Frage aufgeworfen werden konnte, ob nicht jene von diesem abhängig sei. Wir mußten die Frage vorläufig offen lassen; aber so viel ist klar, daß den Christusszenen dieser Art unmöglich diesseitige Bedeutung beigelegt werden kann, auch nicht in der Skulptur; die in den Mosaiken hinzutretenden apokalyptischen Elemente schließen vollends jeden Zweifel aus.

Man muß die Mosaiken in den Basiliken selbst sehen, in den Basiliken, deren geistigen Schwerpunkt der Altar bezeichnet mit der Hostie. Die alttestamentlichen Szenen über den Säulen des Mittelschiffs, wie in S. Maria Maggiore, haben nur vorbereitende Bedeutung, die Geschicke Israels im alten Bund haben da nur Sinn als Prototype der Erlösung im neuen. Der Triumphbogen aber kündet schon das Reich an, das sich durch den Altar erschließt, das Reich im Himmel. Dieses selbst aber schaut in der Apsis hinter dem Altar, deren Wölbung das Himmelsgewölbe selbst vor Augen führt, sei es im Blau des natürlichen Himmels oder im Goldton des ewigen Lichtes. Da nun thront der Herr des Himmels und der Erlöser, im himmlischen Jerusalem, über dem Halbkreis seiner Apostel, oder er sitzt auf der Himmelskugel selbst, oder endlich er steht im paradiesischen Palmenhain in erhabener Größe, mit großer Gebärde, nicht lehrend, sondern (es ist die Geberde der Largitio) einladend, gewährend, eine Lichtgestalt wie in der Verklärung, begleitet von zwei anderen lichten Gestalten, die freilich nicht mehr Moses und Elias sind, sondern die Apostelfürsten, und sie führen, ein uraltes religiöses Motiv erneuernd, zwei Verstorbene zum Christus in den Himmel ein. Das ist das Endziel des christlichen Kultus und ist der einzige Inhalt der christlichen Kunst auch im Kultusgebäude.

---

[1]) Götterthrone kommen öfter vor, in Reliefs, meist mit den Attributen des Gottes: auf dem Thron des Zeus sitzt ein Putto mit dem Blitz, Graeven, Mon. Piot 1899, 170 Taf. 15; Putten bringen Dreizack und Muschel zum verhängten Thron des Poseidon, in S. Vitale zu Ravenna, Alinari n. 10250; Bogen, Köcher und Schlange liegen auf dem Thron des Apollo, Sammlung Lansdowne, Mon. V 1851 Taf. 28; wieder bringen Putten Sichel und Zepter zum Thron des Kronos, Clarac 218, 156 (auch in Venedig, Valentinelli, Marmi scolpiti 124). Vgl. auch die vielen Throne in der Pompe Ptolemaios' II bei Athenaeus V 202a, auf denen Binden, Kränze, Hörner lagen; offenbar waren sie bestimmten Personen geweiht, Göttern oder vergötterten Verstorbenen wie Ptolemaios Soter. Der leere Thron auf dem Globus des farnesischen Atlas gilt als Thron des Zeus oder als der *Caesaris thronos* Plin II 178 (Thiele, Antike Himmelsbilder 1898, 41. Boll, Münch. Akad. Sitz. 1899, 77. Heiberg, DLZ 1900, 418). Zur Anbringung der Attribute ohne den Gott vgl. die römische Sitte, die Exuvien der Götter oder göttergleich geehrter Personen in der Pompa vom Capitol zum Circus maximus zu fahren, Marquardt-Wissowa, Röm. Staatsverwaltung III 509. Staehlin, Röm. Mitteil. 1906, 377 betr. die Thensa Capitolina. Doch haben wir auf das Gesamtproblem der Götterthrone hier nicht einzugehen, auch nicht auf die Frage, ob Reichel, Vorhellenische Göttervorstellungen 1897 den Begriff Götterthrone zu weit ausgedehnt habe (vgl. z. B. Budde, Theol. Stud. u. Krit. 1906, 489 War die Lade Jahves ein Thron?). — Das Hauptattribut des Christusthrones ist das Kreuz, in S. Maria Maggiore und sonst. Der byzantinische Ausdruck für ihn ist Etimasie (*ἑτοιμασία τοῦ θρόνου* nach Ps. 89, 15, Swete II 331). Siehe Kraus, RE I 432. Zimmermann, Giotto I 5, 1. 13, 1.

Einen reichen Schatz altchristlicher Mosaiken besitzt Ravenna.[1])

Das Baptisterium der Orthodoxen (425, S. Giovanni in fonte) zeigt in den unteren Zwickeln Selige zwischen prächtigen Goldranken, in dem uns schon bekannten schönen satten Blaugrund. Das Kuppelmosaik scheint etwas späteren Ursprungs. Am Fuß der Kuppel zieht sich eine Art Metopenfries herum; in dessen durch Säulen gegliederten Feldern wechseln vier Christusthrone mit vier Altären, auf denen die Evangelien aufgeschlagen liegen. Darüber folgt eine breitere Zone mit den Zwölfen und im Scheitelbild die Jesustaufe im Jordan. Man weiß, durch die Taufe ist der Christ heilig und somit eigentlich schon selig. — Sodann das Mausoleum der Galla Placidia (um 450, später erhielt es den Titel S. Nazario e Celso). Es führt den sattblauen Grund ganz durch, schmückt die Bogenlaibungen mit schweren Fruchtgirlanden, andere Flächen mit Ranken. Im Figürlichen ist das ansprechendste die Lünette mit dem in Landschaft inmitten seiner Herde sitzenden guten Hirten; das Gemälde trifft den empfindsamen Ton des vierten Evangeliums. — Aus Theodorichs Zeit stammt das Baptisterium der Arianer (S. Maria in Cosmedin); erhalten blieb das Kuppelmosaik, in der Anlage dem orthodoxen folgend: im Zenit die Jordantaufe, rings die zwölf Apostel, hier aber nicht mehr durch Akanthuskandelaber, sondern durch Palmbäume voneinander getrennt; zwischen die zwei vordersten ist einer der früheren vier Christusthrone gestellt. — Die Basilika S. Martinus in coelo aureo (später S. Apollinare nuovo). Nur die Mosaiken der Langwände erhielten sich. Unter der Decke, über den Fenstern reihen sich neutestamentliche Szenen, links Wunder des unbärtigen Jesus, noch in der schlichten Art der Katakomben und Sarkophage, rechts figurenreiche Szenen aus der Passion (doch ohne die Kreuzigung) mit bärtigem Jesus. Zwischen den Fenstern einzelne Selige, sie wie jene Szenen aus Theodorichs Zeit. An dem Hauptfries über dem Architrav scheinen verschiedene Zeiten gearbeitet zu haben. Jetzt sieht man zwei lange Züge, rechts einen Zug seliger Männer, ausgehend vom Palatium und mündend vor dem thronenden bärtigen Christus, links einen Zug seliger Frauen, ausziehend von Classis und unter Führung der Magier anlangend vor dem Christkind auf dem Schoß der Mutter; die zwei Throne sind umstellt von je vier geflügelten Engeln. Nur die beiden Enden der Friese gelten als ursprünglich (aus Theodorichs Zeit), doch sind auch sie alteriert; die Seligen, unter Palmbäumen, fallen stark gegen alles Frühere ab, sie scheinen in der Spätzeit Justinians von Bischof Agnellus interpoliert; die Königsköpfe der Magier sind mittelalterliche Fälschung. — S. Vitale, erbaut in der letzten Ostgotenzeit, erhielt seinen Mosaikschmuck erst unter der byzantinischen Herrschaft; erhalten ist nur der des Presbyteriums. An der Laibung des Triumphbogens stehen übereinander Medaillons mit Apostelbildern. Die Schildwände des Altarhauses füllen auf den Opferdienst bezügliche Bilder, Bewirtung der drei Engel durch Abraham und Opferung Isaaks, die Opfer Abels und Melchisedeks; an der Decke schwebt das Lamm in Medaillon, getragen von vier Engeln. Die Seitenwände der Apsis nehmen realistische Darstellungen ein (natürlich im starren Frontalstil des sechsten Jahrhunderts), der Einzug des Kaisers Justinian in die Kirche,

---

[1]) Ravenna: Ricci, Ravenna [3]1900. Richter, Mosaiken von Ravenna 1878. Richter and Taylor, Golden age of christian art 1890. Redin, Mosaiken der ravennatischen Kirchen 1896 (russisch, vgl. Strzygowski, DLZ 1898, 129). Kurth, Die Mosaiken der christlichen Aera, I Die Wandmosaiken von Ravenna 1902.

unter Vortritt des Klerus, gegenüber der Einzug der Kaiserin Theodora; Kaiser und Kaiserin bringen der Kirche kostbare Geschenke, goldene Vasen. An der Apsiswölbung aber der jugendliche Christus auf der Kugel thronend, zwischen zwei Engeln, einem Heiligen und dem Bischof Ecclesius mit dem Kirchenmodell. — Endlich S. Apollinare in Classe. Erhalten sind nur die Mosaiken des Presbyteriums: rechts drei prototypische Opfer in einem Rahmen, Melchisedek zwischen Abel und Abraham; das Bild links, eine Zeremonie in der Art des kaiserlichen Einzugs in S. Vitale, kam erst im siebenten Jahrhundert hinzu. In der Apsis zwischen den Fenstern fünf verstorbene Bischöfe von Ravenna, an der Wölbung der verklärte Christus, vertreten durch das Kreuz im Sternenhimmel, verbunden mit Elementen der mythischen Vorwegnahme der Verklärung, auf Tabor, nämlich den aus Wolken hervortretenden Halbfiguren des Moses und Elias und dreien Schafen als Vertretern der drei beteiligten Jünger, Petrus, Johannes und Jakobus. An Sarkophagen waren zum Christus zwischen den Aposteln in verschiedener Weise die Verstorbenen hinzugefügt, an einem gallischen Sarkophag an den Enden, an römischen in kleiner Gestalt zu Füßen des Christus; wenn an deren Stelle in den späteren Mosaiken (Cosmas u. Damian, S. Vitale, Apollinare in Classe) Titularheilige der Kirche, Stifter und Donatoren treten, so ändert das selbstverständlich nichts an der jenseitigen Idee des Kultus, des Hauses, der Bilder.

Ein Wort zur Technik sei nachgetragen. Das Fußbodenmosaik, in dem die ganze Technik entstand, setzte sich aus Würfelchen von farbigen Steinen zusammen. Das Aussuchen von Gesteinen in den verlangten Farbtönen machte viel Umstände; mancher Ton war nur schwer oder gar nicht zu beschaffen. Da half das farbige Glas; mit blauen, grünen und gelben Tönen hatte der Glasschmelz angefangen, mit der Zeit lernte man ihm jede gewünschte Farbe zu geben. So begreift man, daß die Mosaizisten mehr und mehr nach den Glasstiften griffen. Das fing schon in der frühen Kaiserzeit an, wohl im Zusammenhang mit dem Übergang des Mosaiks auf Wände und Gewölbe; das altchristliche Wand- und Gewölbemosaik war durchaus Glasmosaik. Auf diesem Wege ließ sich auch Gold verarbeiten. In der Kaiserzeit liebte man den Glanz; je mehr das feinere Kunstempfinden schwand, desto höher schätzte man die starke Wirkung. Die Goldstifte bestanden aus Glas, dem ein kleines Goldblatt aufgelegt wurde; ein durchsichtiger Glasüberfang schützte das Gold.

Diese Technik hängt mit einer andern zusammen, deren Erzeugnisse eine besondere Klasse der altchristlichen Kunstdenkmäler ausmachen, die Goldgläser. Es sind eher kleine Glasscheiben, die als Böden von Schalen dienten, bisweilen auch von Bechern. Man belegte sie mit Goldblatt, in das mit der Nadel Zeichnungen eingeritzt oder ausgeschabt wurden. Ein Glasüberfang diente zum Schutz. Die meisten dieser Schalenböden fanden sich in den Katakomben, sie waren beim Verschließen der Gräber in den noch feuchten Mörtel eingedrückt worden; einige wurden außerhalb der Katakomben gefunden, in weitem Zerstreuungskreise bis in das Rheinland. De Rossi glaubte sie nur im vierten Jahrhundert entstanden, neuere Untersuchungen verteilen sie in die reichlich drei Jahrhunderte vom Ende des zweiten bis in das sechste Jahrhundert; die Masse bleibt der zweiten Hälfte des vierten. Mit heidnischen Darstellungen feinerer Zeichnung beginnend gehen sie immer entschiedener zu christlichen

im Verfallstil über. Die Bilder haben mehr antiquarischen als Kunstwert; für die Kunstgeschichte, vorzüglich die Typengeschichte, können sie in dem Maße — wenn auch immer nur bescheiden — fruchtbar werden, als ihre exakte Datierung gelingt.[1])

Miniatur.

Die Illustration von Handschriften wurde zuerst im alten Ägypten geübt. Hauptbeleg ist das in älteren und jüngeren Rezensionen vorliegende Totenbuch; es war eminent praktisch gemeint, als ein Vademekum für den Verstorbenen im Jenseits. Daneben kommen die Tierfabeln in Betracht, der neunzehnten Dynastie zugeschrieben, die humoristischen, vielleicht auch satirischen Darstellungen wie Katzenundrattenkrieg, Verkehrte Welt. Alle altägyptischen Illustrationen sind mit dem Schreibrohr auf Papyrus gezeichnet, nur weniges wurde mit Farbe angegeben.

Wie früh die Griechen ihre Handschriften zu illustrieren anfingen, wissen wir nicht, einstweilen kommen wir höchstens in die hellenistische Zeit zurück. Die hellenistische Kunst wurde dann im Gesamtgebiet der hellenistischen Kultur auch für die Buchillustration maßgebend, die somit im Ganzen einheitlich war, vielleicht lokal abgetönt. Daß Griechen den hellenistischen Juden ihre Bibel illustrierten, vor der christlichen Zeit, ist freilich nur Hypothese; zur Voraussetzung hat sie eine zweite Hypothese, daß nämlich die hellenistischen Juden das mosaische Bilderverbot nicht in allgemein bilderfeindlichem Sinne verstanden. Diese zwei Hypothesen angenommen wagt man die dritte, die alttestamentlichen Bilder der Christen, wie sie zuerst in den Katakombenmalereien monumental auftreten, seien von jenen hellenistisch jüdischen Bibelillustrationen abgeleitet. Da nun aber schon die frühesten Katakombengemälde, wie der Noah oder der Daniel in der „Flaviergalerie“ des Coemeterium Domitillae, nicht Historien, sondern Symbole des christlichen Vertrauens sind, so bedarf es noch der vierten Hypothese, bereits die hellenistisch jüdischen Bibelillustrationen seien nicht Historien gewesen, sondern ebenfalls Symbole. Es liegt auf der Hand, daß ein Noahbild im Sinne einer Historie komponiert ganz anders aussehen würde, als der symbolische Noahtyp der Katakomben.

Die erhaltenen illustrierten Handschriften heidnischen oder doch profanen oder neutralen Inhalts stammen frühestens aus der Kaiserzeit, meist erst aus dem Mittelalter; man glaubt aber, daß ihre Bilder überwiegend auf ältere Vorlagen zurückgehen. Die äußere Form der Handschriften war wie bekannt ursprünglich die Rolle (Volumen), später das Buch (der Codex), das Material früher Papyrus (Charta), dann Pergament (Membrana). Die Illustrationen wurden nicht als Buchschmuck, sondern lediglich zu sachlicher Veranschaulichung des im Texte Gesagten ihres Ortes eingeschaltet, ohne Initialen oder Randornamentik; außer den eigentlichen Erläuterungsbildern zum Texte gab es höchstens Autorenbilder und Widmungsblätter.

Vor allem wurden solche Werke illustriert, welche die Veranschaulichung des Textes am nötigsten hatten, Werke zur Geometrie und Mechanik, Astronomie, Feld-

---

[1]) Goldgläser: Buonarroti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro 1716. Garrucci, Vetri ornati di figure in oro 1864; Storia III. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser (Joh. Fickers Archäol. Stud. V) 1899. Kisa, Das Glas im Altertum III Kap. 10.

messerkunst, Medizin und Botanik, Chirurgie. Doch wurden auch Dichter illustriert, wie Homer, Terenz, Vergil, ferner die äsopischen Fabeln, auch Romane. Dabei kennen wir nur zufällig Erhaltenes; den ganzen Reichtum an Illustrationen, dessen sich die alte Literatur erfreute, vermögen wir nicht zu übersehen.[1])

Obschon die vorerwähnten Handschriften alle unter der Herrschaft des Christentums entstanden, so pflegt man doch eine besondere Klasse christlicher illustrierter Handschriften zu konstituieren.[2])

An ihre Spitze wird der Chronograph von 354 gestellt; das künstlerische Verdienst, sicher am Titelblatt, gehört demselben Griechen Furius Dionysius Filocalus, der dem römischen Bischof Damasus die Vorzeichnung zu den von ihm in den Krypten der Katakomben angebrachten Epitaphien lieferte. An Bildern erhielten sich (in Kopien zweiter Hand): die Hauptstädte Rom, Alexandria, Konstantinopel und Trier, eine auf den Schild schreibende Viktoria, die Natales Caesarum und fünf Planetenbilder, alles in architektonischen Rahmen, die Monatsbilder, endlich die Bilder der Konsuln des Jahres, Constantius II Aug. und Constantius Gallus Caes. Ihre sorgfältig wiedergegebene Tracht scheint die Trabea B zu sein, die Graeven um 400 ansetzte, während man ihm zufolge für 354 eher die Tracht A erwarten sollte; dieser Punkt bedarf noch der Aufklärung. Daß die Bilder der Handschrift, insbesondere die zwei Fürstenbilder, bei allem durch die verschiedene Technik bedingten Auseinandergehen viel Verwandtschaft mit den Konsulardiptychen besitzen, hat man längst bemerkt. — Wir lassen den Papyrus Golenischeff folgen, dessen Inhalt Strzygowski als eine alexandrinische Weltchronik aus dem früheren fünften Jahrhundert bestimmt, endigend mit der Zerstörung des Serapeions 392 und dem Tode seines Zerstörers, des Patriarchen Theophilos, 412; die Abschrift soll nicht viel jünger sein. — Kosmas Indikopleustes war ein weitgereister Kaufmann, der sich in ein Kloster des Sinai zurückzog und um 547 eine „Christliche Topographie“ schrieb, mit dem besonderen Zweck, eine christliche physikalische Geographie in Kurs zu bringen, wie er es verstand; wieweit die vorliegenden Handschriften die ursprüngliche Gestalt wiedergeben, ist fraglich. — Der Physiologus, ein in phantastischen Auslegungen sich ergehendes Tier- und Pflanzenbuch, liegt nur in mittelalterlichen Rezensionen vor; doch wird angenommen, daß am letzten Ende Altchristliches zugrunde liege.[3])

---

[1]) Illustrierte Handschriften: Wattenbach, Schriftwesen [3]1896, 350. Thiele, de antiquorum libris pictis 1897. Bethe, Deutsche Literaturzeitung 1906, 187. de Vries, Codices graeci et latini photogr. depicti. Kondakoff, Hist. de l'art byzantin I 1886, 65. Sittl, Archäologie der Kunst 1895 780. — Zur Astronomie: Notices et extraits des manuscrits XVIII, 2 1864. Thiele, Antike Himmelsbilder 1898. Boll, Münch. Akad. Sitz. 1899. Medizin und Botanik: Swarzenski, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. 1902, 46. Diez, Byz. Denkm. III 1903, 3 Der wiener Dioskurides. v. Premerstein, Jahrb. d. Kunstsamml. des Ah. Kaiserhauses 1903, 105 Taf. 21. — Homer: Mai, Iliadis fragmenta antiquiss. cum picturis 1819. Wickhoff, Wiener Genesis 1895, 95 Taf. E. — Terenz: Leo, Rhein. Mus. 1883, 345. Dieterich, Pulcinella 1897, 209. Bethe, Archäol. Jahrb. 1903, 93. Graef, Archäol. Anzeiger 1904, 77. — Vergil: Wickhoff, Wiener Genesis 95 Taf. DE. Traube, Strena Helbig. 1900, 307. — Aesop: Thiele bei de Vries, suppl. III, Leiden 1905.

[2]) Christliche Miniaturen: Garrucci, Storia III. Kondakoff, Hist. de l'art. byzantin. Schultze, Archäologie 186. Kraus, Gesch. I 447. Kaufmann, Handbuch 474. Leclercq, Manuel II 599. Beißel, Vatikanische Miniaturen 1893. Stuhlfauth, Engel.

[3]) Chronograph: Strzygowski, Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 (Archäol.

Als kirchlichen Charakters darf man die illustrierten Bücher des alten und des neuen Testamentes bezeichnen. Wir wissen bereits, daß sie sich, als im christlichen Kultus gebraucht, ganz in den Dienst dieses Kultus stellten. Aus dem Psalter, ganz wie aus den Propheten, hörten die Christen nur den Schrei nach der Erlösung, sie natürlich nicht nach der Erlösung ins irdische, sondern ins himmlische Jerusalem. Die Erzählungen des alten Testaments hatten für sie keine andere Bedeutung als die von Prototypen der christlichen Erlösung ins himmlische Paradies; eben diese war für sie der erste und letzte Inhalt der Evangelien und Epistel.

Der Psalter war von Anfang an in den Händen der Christen, mag auch verhältnismäßig früh mit Bildern ausgestattet worden sein. Bessere Handschriften lassen vermuten, daß ihre Bilder von Originalen der christlichen Antike abstammen, so der David, der Jesaias des Paris. gr. 139. Der Utrechter Psalter wird der karolingischen Renaissance verdankt. Ein serbischer Psalter des fünfzehnten Jahrhunderts mag im letzten Grunde auf die Spätantike zurückgehen und darin seine eigentümliche kunstgeschichtliche Bedeutung besitzen, aber er gehört zu dem Letzten, was der klassische Archäologe zu berücksichtigen hat.[1])

Die geschichtlichen Bücher des alten Testaments bilden die zweite Hauptgruppe der kirchlichen illustrierten Handschriften. Eine Sonderstellung nimmt die vatikanische Josuarolle ein, das einzige Volumen unter den illustrierten Handschriften. Verwandt den die kaiserlichen Triumphalsäulen in Spiralen umziehenden Friesen schildert es in kontinuierender Darstellung die Geschichte Josuas. Die Komposition wird auf ältere Vorbilder, etwa des sechsten Jahrhunderts, zurückgeführt. — Alle andern Handschriften dieser Klasse sind Codices. Die quedlinburger Bruchstücke der Itala, in Berlin, setzt man in das vierte Jahrhundert. Die wiener Genesis wird bald in das vierte, bald in das sechste Jahrhundert gesetzt, die Cottonbibel in London, mit lateinischem Text, ins fünfte oder sechste. Der Ashburnham-Pentateuch hat ebenfalls lateinischen Text, ist daher wie die Cottonbibel im Abendland angefertigt, läßt aber trotzdem die wiederkehrende Frage offen, aus welchem antiken Kunstkreise seine Vorbilder stammten.[2])

Endlich die illustrierten Evangeliare. Dazu gehören auch die Synopsen der Parallelstellen, die sog. Kanones des Eusebius; zwei sehr schöne Blätter derart besitzt das British Museum (Add. 5111). Die ältesten Fragmente eines Evangeliars, des sechsten Jahrhunderts, aus Sinope, erwarb die Bibliothèque nationale zu Paris. Dem sechsten Jahrhundert wird der Codex Rossanensis zugeschrieben, von andrer Seite freilich erst dem achten oder neunten. Das Original des armenischen Evangeliars zu

---

Jahrb., Ergänzungsh. I) 1888. — Weltchronik: Ad. Bauer u. Jos. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik (Wien. Akad. Denkschr. LI) 1905. Frick, Byz. Zeitschr. XVI 632. — Kosmas: Mc Crindle, Christian topogr. of Cosmas, London 1897. — Physiologus: Strzygowski, Bilderkreis des griechischen Physiologus (Byz. Archiv II) 1899.

[1]) Serbisch: Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der K. Hof- u. Staatsbibliothek in München (Wien. Akad. Denkschr. LII) 1906. Frick, Byz. Zeitschr. XVI 644.

[2]) Itala: V. Schultze, Die quedlinburger Itala-Miniaturen der K. Bibliothek zu Berlin, Fragmente der ältesten christlichen Buchmalerei 1898. — Genesis: Hartel u. Wickhoff, Die Wiener Genesis 1895. Poppelreuter, Kritik der wiener Genesis, zugleich ein Beitrag z. Gesch. d. Untergangs der alten Kunst. — Ashburnham: O. v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch, London 1883. Strzygowski, Orient oder Rom 32.

Etschmiadzin setzt Strzygowski in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts, die vorliegende Kopie rührt aus dem Jahre 989 her. Das syrische Evangeliar der Laurentiana wurde 586 von Rabulas ausgemalt.[1])

Schon die vorstehende knapp gehaltene Übersicht läßt erkennen, daß einige der illustrierten Handschriften datiert sind, daß die Chronologie der anderen aber um so weniger sicher steht. Dazu kommt die Komplikation, daß wir, auf die Erkenntnis der christlichen Antike gerichtet, uns in den meisten Fällen nicht für die Bilder der vorliegenden Handschriften selbst interessieren, sondern für ihre, bisweilen weit zurückliegenden Originale. Dabei bleibt nicht bloß die Ursprungszeit der letzteren fraglich, sondern auch die Art der Überlieferung von Original zu Kopie. Die bisherige Forschung hat sich selbstverständlich immer auch um die Chronologie der von ihr jeweils untersuchten Handschriften bemüht, ebenfalls um die Erschließung der Originale ihrer Bilder, ihr Hauptinteresse, ihr eigentlich treibendes Interesse aber blieb der anderen Frage zugewandt, aus welchem Kunstkreise die vorliegenden Bilder oder ihre Originale stammten. Um diese Frage dreht sich seit langem die wissenschaftliche Erörterung auch der Miniaturen, ob sie römisch seien oder byzantinisch, neuerdings aber, unter Strzygowskis Führung, ob nicht vielmehr kleinasiatisch, alexandrinisch oder syrisch, wenn nicht vielleicht oberägyptisch oder sinaitisch.

Ohne Zweifel muß das Ziel der Forschung dahin gehen, festzustellen, wie sich die künstlerische Tätigkeit einer jeden Epoche auf die überhaupt in Frage kommenden Kunststätten verteilte, wie groß zu einer gegebenen Zeit der Anteil einer jeden war und in welcher Richtung sie Neues förderte oder auf die andern wirkte, und wie der Schwerpunkt des Kunstschaffens sich von Epoche zu Epoche verschob. Aber auch für die Miniaturen gilt, wie für die übrigen Kunstzweige, daß alle solche Forschung nur auf der Grundlage einer gesicherten Chronologie — und zwar der sämtlichen antiken Miniaturen, der profanen wie der kirchlichen — zu Ergebnissen gelangen kann, auf die Verlaß ist.

Es wird nötig sein, die gesamte Kunstgeschichte der alten Kaiserzeit, von Cäsar bis Justinian, von Grund aus ganz neu aufzubauen, in ruhiger, erschöpfender und exakter Arbeit. Architektur, Skulptur und Malerei umfassend, ganz besondere Sorgfalt aber der Geschichte des Ornamentes zuwendend. Es wird Sache der klassischen Archäologen sein, die große, aber fruchtbringende Arbeit in die Hand zu nehmen. Mit der frühen Kaiserzeit beginnend (von dem unerläßlichen Zurückgreifen auf die vorkaiserliche Kunst nicht zu reden) werden sie durch die Zeiträume vordringen bis ans Ende. Dann wird auch den ihres Wertes gewiß nicht ermangelnden Beobachtungen und Hypothesen der Kunsthistoriker ihr Recht werden. Und es wird erst dann sich darüber reden lassen, welcher Kunstart die führende Rolle zukam, ob z. B. der Miniatur gegenüber den anderen darstellenden Techniken, insbesondere der Fresko- und der Mosaikmalerei; das Verhältnis konnte zu verschiedenen Zeiten auch ein verschiedenes

---

[1]) Evangeliare: Beißel, Gesch. d. Evangelienbücher i. d. ersten Hälfte d. Mittelalters 1906. — Sinope: Omont, Notices et extraits des manuscrits XXXVI 1901, 599. Mon. Piot VII, 1900, 175 Taf. 16—19. Leclercq gibt zu Cabrols Dict. I 3332 eine Farbtafel mit der Heilung der Blinden. — Rossanensis: v. Gebhardt u. Harnack, Evangeliorum cod. graec. purp. Rossanensis 1880. Haseloff, Die Miniaturen der griech. Evangelienhandschrift. in Rossano 1898. Funk, Kirchengesch. Abh. I 1897. Strzygowski, Kleinasien 200; Byz. Zeitschr. 1902, 668. — Etschmiadzin: Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar (Byz. Denkm. I) 1891.

sein. Für jetzt lassen sich über diese Fragen wieder nur Hypothesen aufstellen, Erkenntnisse werden wir später gewinnen.

Mancher Leser dieses Buches wird zum Schlusse eine Typik der christlichen Antike erwartet haben. Vermißten einige sie doch schon im ersten Band, obwohl dort nur von den Katakombenmalereien die Rede war; da skizzierten wir die Typik ihrer Szenen und Gestalten, wie wir in diesem zweiten Bande die der Sarkophagbilder entwarfen. Eine zusammenfassende Typik der altchristlichen Bilder aus allen Kunstzweigen zu schreiben würde vielleicht der und jener christliche Archäologe oder Kunsthistoriker schon heute bereit sein; der klassische Archäologe kann sich das noch nicht erlauben. Erst muß der solide Aufbau der Kunstgeschichte der Kaiserzeit weiter gefördert, muß die Chronologie der christlichen Denkmäler gesichert sein. Die bisher versuchten Ansetzungen der Ursprungszeiten und Ursprungsorte haben im besten Falle den Wert wissenschaftlicher Hypothesen, noch nicht denjenigen von Erkenntnissen. Helfen kann da nur die Akribie der klassischen Philologen und Archäologen. Fasse jeder zu, wo es ihm liegt. Er wird Arbeit finden.

Register.

Ägypten 222 293 308 322
Afrika, Nord- 220 295 323
Ajasin 316
Alexandria 17 325
Altmann 43 170 175 176 177
Ancona 45 65 92 116 124 138 139 156 190
Antiocheia 313
Aosta 232
Arezzo 47
Arles 207
Armenien 293
Athen 37 55 106 320
  Erechtheion 320
  Parthenon 320
  Theseion 320
aus'm Weerth 229

Babuda 277
Barett s. Mütze
Basel 243
Bassus 44 58 60 61 98 109 115 139 143 146 151 162 178 194
Baumstark 152
Bayet 197
Benndorf 84
Berlin 55 57 154 188 233 234 237 239 241 244 251 253 259 260
Besançon 232
Bethlehem 308
Binbirkilisse 277 308 316
Birt 79 87 92 152
Bisellium 152
Bologna 235 239 243 251
Bonn 253
Bosnien 277 320
Bottari 40
Bourges 235
Brescia 115 152 232 235 238 246
Brüssel 241
Brunn, H. 283

Campli 49 127
Chlamys (Sagum) 189
Civita Castellana 60 135 142 146 149 188
Concordia 53 160 196
Cremona 242
Crostarosa 283
Crowfoot 277 321
Crum 223
Curtiusrelief 191

Dalmatien 37
Darmstadt 232 252
Dehio 283
Delphi 320
Durchbrochenes Ornament 319

Ebers 2 223
El-Bagauat 327
England 241
Esra, S. Georg 314
Etimasie 330
Etschmiadzin 245 336
Euelpiste 167
Euhodus 172

Fermo 60 126 129 148 188
Ficker, Joh. 38 122 127 128 132 146 148 153 159 166 192 219
Flachornament 319
Flächenverzierung 13 16 30
Flechtband 3 5 44 201 206 218
Flechterei 73
Florenz 235 239 240 252 261
Frick 152
Frontansicht 106
Führer, Jos. 325
Fusignano 196

Gallien 207
Garucci 37 40 122 127 128 146 148 152 153 161 175 216
Gayet 223
Genf 261
Goldgläser 332
Goldmann 197
Goldschmidt 257
Gori 229
Graeven 123 144 167 229 231 248
Grousset 38 146
Grotten, s. Peterskirche
Gunkel 136

Halberstadt 235
Hannover 251 253
Hauck 283
Hekler 84 169 186
Hellenismus 15
Héron de Villefosse 220 229
Herzegowina 277 320
Hippolytos, Bischof 93
Holtzinger 290
Hülsen 114 185

Jedikapulu 277
Jensen, Peter 9
Jerusalem, Grabkirche 279 310 322
Johannesevangelium 100 140 142 144 I241
Jüdische Kunst 109

Kämpfer 318
Kairo 222 228 259
Kapitell, Korinthisch 15 53 318
  theodosianisch 58 318
Kaufmann, C. M. 42 322
Kautzsch, R. 291
Kawerau 12
Keele Hall 251
Kertsch 252 262
Kinkel 283
Kleinasien 23 36 55 292 295 308 321
Koncha 52 55 56 59 60 61 199 204 205 210 223 Abb. 60 63 233 236 238 239 240 241 242 244 248
Konstantin 278
Konstantinsbogen 182 191 215
Konstantinopel 36 226
  Apostelkirche 279 316
  Sergius und Bacchus 314
  Sophienkirche 196 314
  Studios' Johanneskirche 321
Kopenhagen 114 174
Kopftyp vollhaarig 160
Koptische Kunst 222
Kraus, Franz Xaver 24 137 191 223 283 284
Kreuser 285
Kunsthistoriker 18

La Gayolle 207
Lange, Konrad 288
Le Blant 207 216
Leiden 59 61 71 132 142 149 188
Le Puy 234
Liverpool 233 234 235 236 237 238
Livia Primitiva 166 173
Livorno 252
London 233 234 236 237 240 246 247 251
Lucca 232

Madrid 261
Mailand 45 74 117 124 138 146 147 152 156 189 193 196 233 234 236 240 241 243 257 262
S. Lorenzo 313
Mantua 45 64 111 138 189
Marchi 37
Martyrium des Achilleus 147 192
Marucchi 38 161 167
Matthaei 94
Mau 62
Menas Heiligtum 322
Meßmer 283
Meyer aus Speier 229
Mitius 114
Molinier 229
Monogramm 188 276
Monza 236 238
Mosaik 16 222 272 327
München 242
Mütze 120 142 241
Muschel in Architektur s. Koncha

Neapel 325
Nissen, Heinr. 304
Nocera 311
Novara 237
Numidien 309
Nyssa 316

Offizier 156 189 213
Olympia 320
Ornament 1 49 336
Osimo 52 104 136 195 196
Oviedo 234

Palermo 146 188
Paris 45 47 64 70 72 86 103 116 124 133 135 142 156 174 188 189 190 232 233 234 236 238 242 245 251 252 253 255
Pergamon 321
Persische Kunst 13
Perugia 60 75 91 151 188
Pesaro 85 187 251
Petersburg 232 236 237 251
Petersen 260
Petrus, Marmorsitzbild 93, Bronzen 260
Phoenix 155
Pisa 44 47 49 61 84 103 119 174 177
Porphyrsärge 226
Porto Torres 100 106
Prag 236
Priene 321
Prost 207
Puchstein 9 285

Ravenna 196 244 247 255
Apollinare in Classe 332
Apollinare nuovo 331
Galla Placidia Mausoleum 316 331
S. Giovanni in Fonte 314 331
S. Maria in Cosmedin 314 331
Theodorich, Mausoleum 317
S. Vitale 313 331
Reber 283
Relief flächig, rings unterschnitten 184 194 198 258
Renaissance, antike 186
Riano 49 187
Richter, J. P. 283
Riegl 19 144 167 176 180 192 194 197 223
Robert 170
Roccella di Squillace 308
Römische Kunst 17 22 37
Rom 17 21 262 277
S. Agata dei Goti 329
S. Agnese 135
S. Andreas u. S. Petronilla 309
Campo santo 39 49 50 73 81 83 86 103 111 114 119 130 143 146 156 180
S. Clemente 292
Coem. Callisti 1 39 52 74 83 86 91 124 130 133 166 174 177 193
Sakramentskapelle A^3 80
S. Sixtus 308
S. Soteris 308
Coem. Domitillae 39
Bas. Petronillae 39 47 49 52 91
Coem. Priscillae 39 52
S. Cosma e Damiano 329
S. Costanza 311 328
École française 49
Esquilin 52
S. Giovanni e Paolo 326
Institut, Archäol. 140
Kircherianum 39 133 153
Lateran, Baptisterium 313
S. Lorenzo 44 75 133 195
Marcellustheater 48
S. Maria Antiqua 47 86 91 96 99 101 114 138 173
S. Maria Maggiore 328 329
S. Maria del Priorato 47
Mausoleum der Helena 309
Pal. Barberini 235
Conservatori 48 69 70 102 174 Corsetti 92 Farnese 48 Rondanini 91 104 114 176
S. Paolo fuori 329
Peterskirche 39 45 49 59 72 82 86 99 188 268 Grotten 39 45 61 68 72 87 124 141 146 149 156 157 190
S. Pietro in vincoli 149
Porta S. Lorenzo 61
S. Prassede 292
S. Pudentiana 146 157 329
S. Rufina e Seconda 329
S. Sabina 258 329
S. Stefano rotondo 311
Stroganoff 242
S. Symphorosa 308
Thermenmuseum 53 139 252
Vatikan 133 135 142 146 226 228 243 252 262
Villa Albani 61 Carpegna 61 Doria Pamfili 81 114 119 Ludovisi 53 57 81 160 187 Medici 174
Rossano 335
de Rossi 100 104 106 138 161 163 166 222 283 328
Rouen 240

Salerno 103
Salona 44 52 53 75 93 187 192
Saloniki 37. H. Dimitrios 320. Eski Dschuma 320. H. Georgios 309 320
Sarkophage 36 römisch 70
Sarkophagreliefs, heidnisch antike 38 41
Saturninus u. Musa 85
Schlumberger 249
Schmarsow 286
Schmid 136 137 138
Schultze, Viktor 39 94 107 122 127 128 139 162 223 250 283 325
Sella castrensis 201 curulis 92 112 115 126 141 150 152 197
Sens 238
Sevilla 106
Sinai 259

Sitten 252
Sizilien 325
Smirnov 321
Sohag 322
Spanien 219
Sparta 37 106
Springer 284
Stroganoff 157
Strong 169
Strzygowski 26 31 55 62 84 101 109 123 152 160 168 194 198 222 224 226 228 248 249 285 305 321
Stuhlfauth 229 310
Syrakus 69 112 122 124 126 192
Syrien 292 293 295 308 322

Tarsos 114
Tektonik 12
Thiersch, Herm. 4 32 84 108 113 131
Throne, Christus- 329 331. Götter- 330
Tiefendunkel 30 194 319
Toga contabulata (picta) 78 91 184 187 189 192 209 214 231 249 253 254 259
Tolentino 45 64 74 81 103 136 138 145 189
Tongern 241
Trabea s. Toga
Trier 215 248 249 255
Triest 238
Tunis 262
Tusculum 61 145 195

Unger 310
Urlichs 283

Velletri 124 125 128 133 175
Venedig 228
Verhülltes Antlitz 216 Hände 152
Verona 44 64 111 126 133 135 152 155 187 233

de Waal 39 40 92 116 122 123 129 144 152 159 162 166 179 191
Weingärtner 283
Weis-Liebersdorf 104 158 159 168
Wendland 129 136
Werden 251
Wernicke 136
Wickhoff 21 194
Wien 237 239 252
Wilpert 91 135 144 150 163 167 213 231 328
Wiranschehr 316
Wittig 39 43 61 92 114 123 125 127 135 138 141 142 149 159 161 168 185
Witting 286 291
Wölben 294 306 Backsteingewölbe 16 307
Wulff 197

Zestermann 283
Zürich 232

Lateran, Museo cristiano.

Marucchi, Guida 1898.
n. 1 83
26 49 82 132 187
37 74 81 99
70A 49 52 71 81
72 96
74 74
77 50 83 99
78 74
152A 95 139
169A 65 146
169B 146
181 46 67 85 91 103 167 173
183A 44 70 72 99 103 194
216 59 154

Ficker, Altchristliche Bildwerke 1890.
n. 1 59 154
9 49 83 103
11 74 96
18 71 74 81
29 103
30 99
34 85
35 92
39 96
40 86 115
41 96
47 67
53 112
54 96
55 69 81 92 110 121 124 130 132 134 142 143 149 167 168 177
60 96
62 96
63 102
65 96
66 67 81 102 103 104
72 49 52 69 71 81
81 96
83 74 96
88 50 83 99 103
99 83
103 104
104 69 81 96 110 121 126 127 129 130 132 134 135 136 142 161 166 167 168 192
106 60 67 144 147 155 168 188
108 49 69 81 102 121 130 187
109 103
110 60 99
111 64 118 191
112 130
113 96 154
114 113
115 67 129
116 85 129 131 142 193
117,1 95
117,4 95
118 102 103
119 92 96 100 101 102 113 120 123 130 150 166 167 174 194
120 96
121 129 136
122 49 135
123,3 151
123,4 103
124 84 110 136 152
125 65 68 132 133 140 190
126 74 81 96 136
127 85 130 132 134
128 81 91 99 102 104 177
132 188
134 112 113
135 70 110 112 113 116 121 122 128 129 132 135 193
136 96 111 126 134
137 110 116 136
138 60 142 188
139 102
141 102
143 102
144 49 86 103 104
145 67
146 125 130 132 134
147 81
148 86 121 130 133 134 135 137
149 67 70 117
150 74 81 85 96 99 102 104
151 58 67 141 144 148 152 155 188
152 60 70 74 96 112 115 116 123 124 126 133 134

153 49
154 50 81 96 125 142
155 60 132 134 135 142 154 188
156 100 106
157 66 74 115 134
158 100
159 113 115 187
160 85 132 135
161 70 74 81 86 99 112 122 125 130 134 135
162 110 130 140 147 153
163 49 84 86 103 104
164 115 127 146 147 168 188
165 74 95
166 130 132 134 135 142
167 86
168 67
171 60 99 144 145 146 188
172 91 95
173 121 132 135 154
174 44 58 71 72 92 116 120 133 142 144 150 151 157 168 181 183 276 304
175 69 81 92 110 121 124 130 132 133 134 142 150 192
176 113 124 125 136
177 102 104 154
178 69 81 110 115 118 121 126 132 133 134 135 168 192
179 66 85 111 131 133 134 135
180 83 121 129 132 134 140
181 44 70 72 99 103 194 226
182 81 84 112 113
183 83 123 131 137 143 148
184 81 86 99 110 121 124 130 132 134 135 192
186 126 129 130 132 135 140
187 110 192
189 81 84 110 121 124 126 131 132 133 134 135 140 142
190 67 84 110 121 134 137
191 52 125 128 129 132 133 134 192
192 112 192
193 83 126 127 130 132 135 193
194 67 84 157
195 60 111 131 133
198 70 117
199 138
202 65
203 81 99
204 138
205 112
206 112
209 74 102
210 81
212 81 110 134 136 140
214 49 81 99
215 102
219 85 135 142 193
222 132
223 93
224 52 71 72 103
225 96
227 122
228 61 74 81 96 99 102 187
230 81
233 96
234 96 110
235 49
236 86 113
239 96
240 102
241 74 96
242 71
247 96

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg in Hessen.

Im Jahre 1906 erschien:

Christliche Antike.

Einführung in die altchristliche Kunst

von

Ludwig von Sybel.

Erster Band.

Einleitendes. — Katakomben.

Mit 4 Farbtafeln und 55 Textbildern.

Preis: broschiert M. 7.—, gebunden in Ganzleinen M. 8.50.

Christliche Antike — damit ist gesagt, daß die altchristliche Kunst nicht etwa als etwas völlig Neues im Gegensatz zur Antike entstand; auch kann sie nicht, als wäre sie von ihr abgeleitet, deren Tochter heißen; sondern sie war antike Kunst selbst, ein integrierendes Glied derselben, deren letzte Entwicklungsstufe. In der altchristlichen Kunst, wie diese nun beschaffen sein mochte, vollendete die Antike ihre Bahn, genau so wie die Religionsgeschichte des Altertums in das Christentum als ihr geschichtlich notwendiges Endergebnis auslief. Diese Einsicht, der Altertumswissenschaft mit Einschluß der klassischen Archäologie eigentlich selbstverständlich, hätte längst zu der Folgerung führen müssen, die altchristliche Kunst nicht wie herkömmlich als Einleitung zur mittelalterlichen und neueren Kunst zu behandeln, sondern als Schlußkapitel der Kunstgeschichte des Altertums, ohne welches diese als Torso ohne Kopf umgeht. Es galt mithin, sie als Ganzes in den Aufgabenkreis der klassischen Archäologie hereinzunehmen. In diesem Sinne hatte sie der Verfasser bereits in seinem „Grundriß" eingeordnet (Weltgeschichte der Kunst im Altertum, 2. Aufl. 1903), um das dort Skizzierte nun in der „Christlichen Antike" auszuführen. Der erste Band ist den Katakomben gewidmet, vorzüglich ihren Malereien, welche greifbar, für manche vielleicht überraschend, das eine vor Augen stellen, was, bei aller Kompliziertheit der christlichen Idee als der Universalreligion, den Christen der römischen Kaiserzeit ihr Christentum schließlich bedeutete. Weil das Christentum nun aber nicht bloß religionsgeschichtliches Objekt, sondern lebende Religion, daher ihre Erforschung fortdauernd der Trübung durch konfessionelle und andere Weltanschauungsvorurteile ausgesetzt ist, so sucht der Verfasser in einer ersten Einleitung über „Glauben und Forschen" für diese seine Arbeit wie für das ganze geistige Sein auf längst gegründeten Fundamenten eine dem Streit der „Weltanschauungen" entrückte Position zu gewinnen.

Als Leser denken wir uns außer Theologen vor allem die klassischen Philologen und Archäologen, von den Religions- und den Kunsthistorikern nicht zu reden. Bei dem wieder zunehmenden Interesse für die allgemeinen und tiefergreifenden Fragen aber hofft das Buch auch weiteren Kreisen der Gebildeten etwas zu bieten; es ist flüssig geschrieben, der gelehrte Apparat wurde in die Fußnoten verwiesen.

Bronze aus dem Nemisee. Rom, Thermenmuseum.

Abbildungen.

7. Rom, Palazzo dei Conservatori.

8. Rom, Cimitero di San Callisto.

9. Rom, Palazzo Rondanini.

10. Bischof Hippolytos (Oberfigur und Kopf ergänzt). Rom, Lateran n. 223.

Amor und Psyche Guter Hirt

11. Rom, Cimitero di San Callisto.

Hirt Guter Hirt

12. Rom, Lateran n. 128.

13. Rom, Campo santo dei Tedeschi.

Lazarus Hahnszene Gesetzesempfang Abraham Pilatus

Quellwunder Daniel Leseszene Blinder Speisensegnung

14. Rom, aus S. Paul. Lateran n. 55.

Quellwunder Blinder Orante Blutflüssige Lazarus

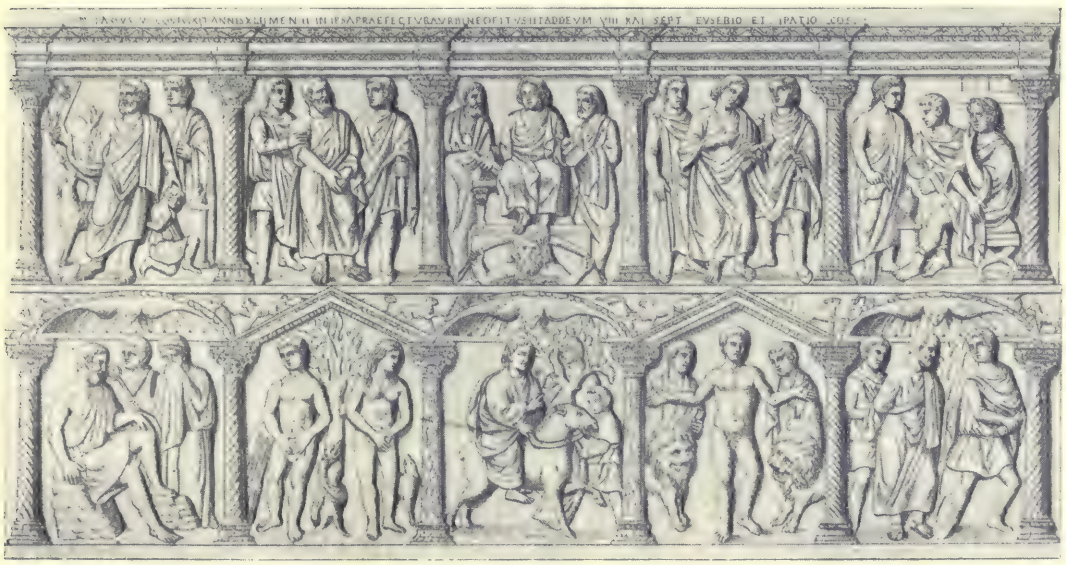
15. Clermont.

16. Rom, Palazzo Corsetti.

Dioskur Dioskur

17. Arles.

Abraham Petrus Maiestas Jesus Pilatus



Hiob Sündenfall Einzug Daniel Paulus

18. Rom, Grotten der Peterskirche. Sarkophag mit Grabschrift des Junius Bassus.

Abraham Paulus Maiestas Petrus Jesus Pilatus

19. Rom, Lateran n. 174.

20. Rom, Forum. Heidnische Säulenbasis.

21. Rom, am Konstantinbogen. Der Kaiser spendend.

Meergott Konstantin

22. Rom, am Konstantinbogen. Untergang des Maxentius im Tiber.

Pharao Moses Mirjam

23. Rom, Lateran n. 111. Untergang der Ägypter im Roten Meer.

24. Rom, Palazzo dei Conservatori. Todessprung des Curtius.

25. Aus Konstantinopel, in Berlin, Kaiser-Friedrichsmuseum.

Christus

26. Arles.

Nain Kananäerin Brotwunder Orante Weinwunder Blinder Gichtbrüchiger

27. Arles.

Abraham Moses Blinder Hahnszene Blutflüssige Brotwunder Quellwunder

28. Rom, Lateran n. 152.

Christus

29. Arles.

Christus

30. Arles.

Christus

31. Aus Rom, in Paris.

Blinde Blutflüssige Bethesda Zachaeus Einzug

32. Rom, Lateran n. 125.

Schöpfung Zuweisung Weinwunder Speisensegnung Lazarus

Magier Blinder Daniel Hahnszenen Bedrängung Quellwunder

37. Rom, aus S. Paul. Lateran n. 104 (Mittleres fünftes Jahrhundert).

Speisensegnung Hahnszene Moses Abraham Blinder Lazarus

Orante Bedrängung Horeneroten Daniel Weinwunder Gichtbrüchiger Quellwunder

38. Rom, Lateran n. 184 (Viertes Jahrhundert).

Abraham Blinder Gichtbrüchige Speisensegnung Kananäerin Sündenfall Totenerweckung

39. Rom, Lateran n. 191.

Abel Kain Zuweisung Verstorbene Gichtbrüchiger Blinder Weinwunder Lazarus

40. Rom, Lateran n. 193.

Sündenfall Weinwunder Blinder Totenerweckung Hahnszene Gichtbrüchiger Isaak Moses

41. Rom, Lateran n. 135.

Jairus' Tochter Hahnszene Orante Totenerweckung Bedrängung Abraham

42. Rom, Lateran n. 116.

Noah

Daniel Orans Weinwunder Lazarus

43. Rom, Cimitero di San Callisto.

Hahnszene Orans Weinwunder Quellwunder

44. Rom, Lateran n. 219.

45. Rom, Lateran. Marucchi n. 183 A (Ficker n. 181.)

46. Rom, San Lorenzo fuori.

47. Ravenna, San Francesco.

48. Ravenna, Museum.

49. Ravenna, Dom. Mit Inschrift des Rinaldus.

50. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia.

51. Ravenna, Apollinare in Classe.

52. Ravenna. Rückseite des Sargs der Pignatta.

53. Ravenna, Dom. Mit Inschrift des Barbatianus.

54. Ravenna, Apollinare in Classe. Mit Inschrift des Theodorus.

55. Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia.

56. Ravenna, Apollinare in Classe. Inschrift des Gratiosus.

57. Toulouse.

58. Bordeaux.

59. Narbonne.

60. Koptische Stele Crum n. 8687.

61. Koptische Stele Crum n. 8656.

62. Koptische Stele Crum n. 8557.

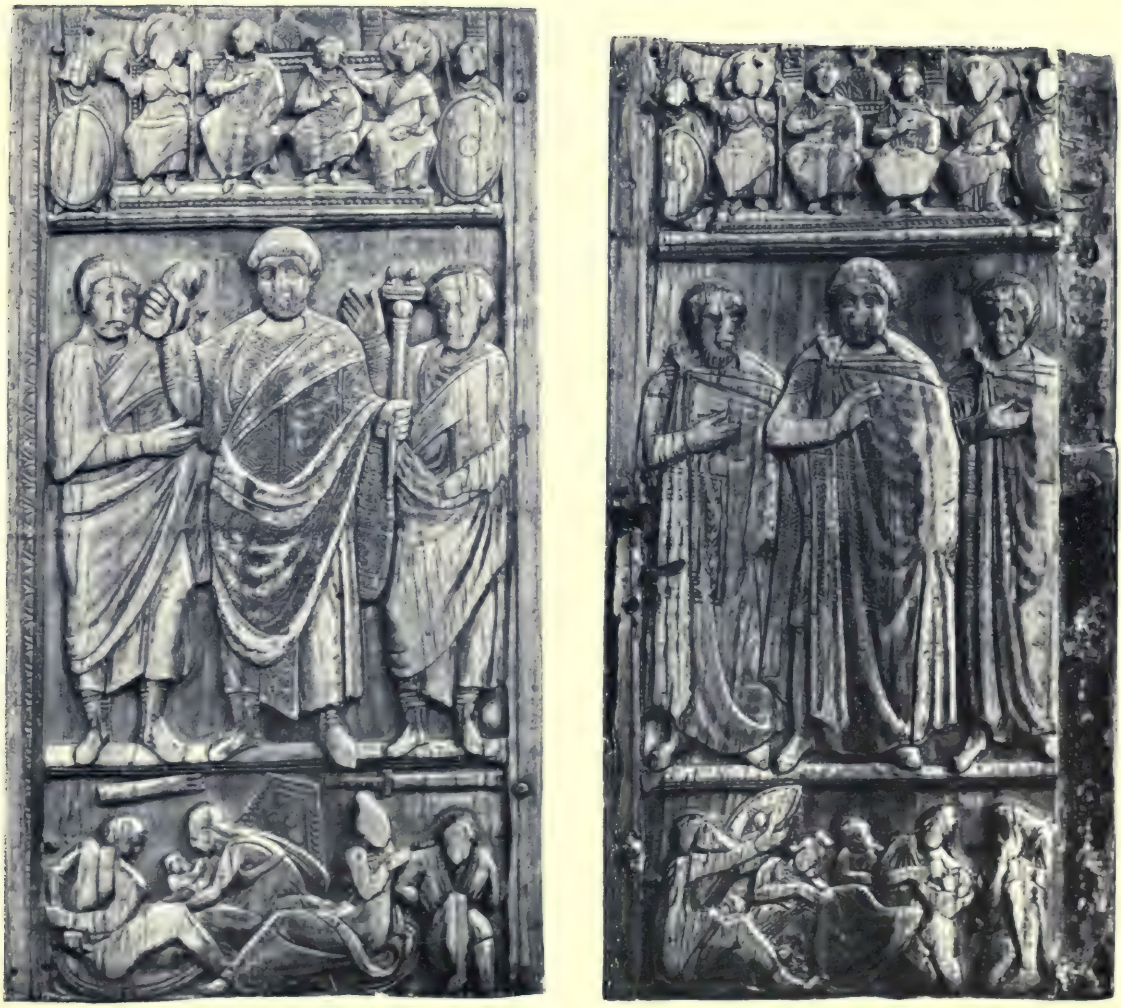
63. Koptische Stele Crum n. 8591.

64. Diptychontafel des Probianus. Berlin.

65. Diptychontafel. Mailand.

66. Diptychontafel des Probus, Konsul 406. Aosta.

67. Diptychontafel des Felix, Konsul 428. Paris.



68. Anonymes Konsulardiptychon. Halberstadt.

69. Kirchliche Diptychontafel. London.

70. Diptychontafel des Boethius, Konsul 487.
Brescia.

71. Diptychontafel des Anastasius, Konsul 517.
Paris.

72. Diptychontafel, zugeschrieben der Amalasvintha. Florenz.

73. Fünfteilige Diptychontafel aus Murano. Ravenna.

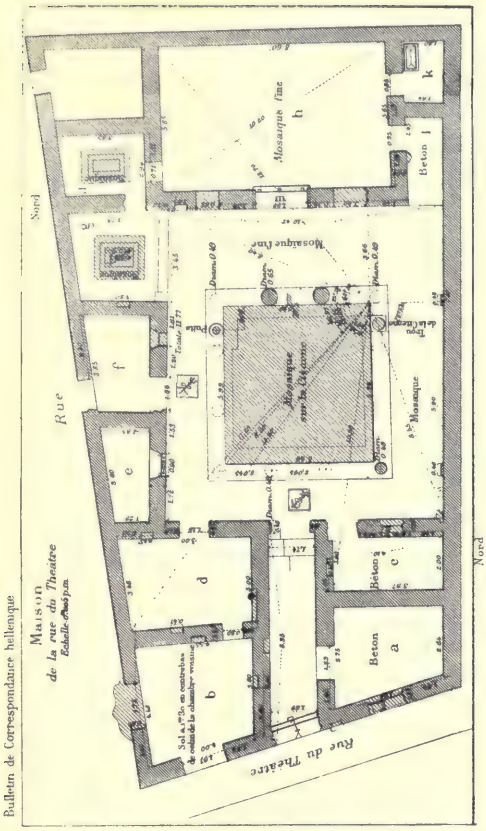
74. Elfenbeinthron des Bischof Maximian von Ravenna.

75. Fünfteilige Diptychontafel, früher Barberini, jetzt Paris.

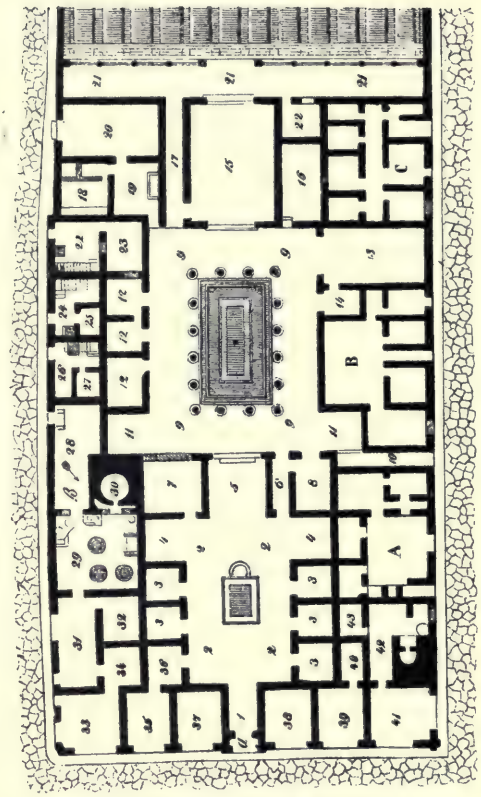
76. Fünfteilige Diptychontafel. Paris, Bibl. nat. n. 9384.

77. Elfenbeinpyxis. Berlin.

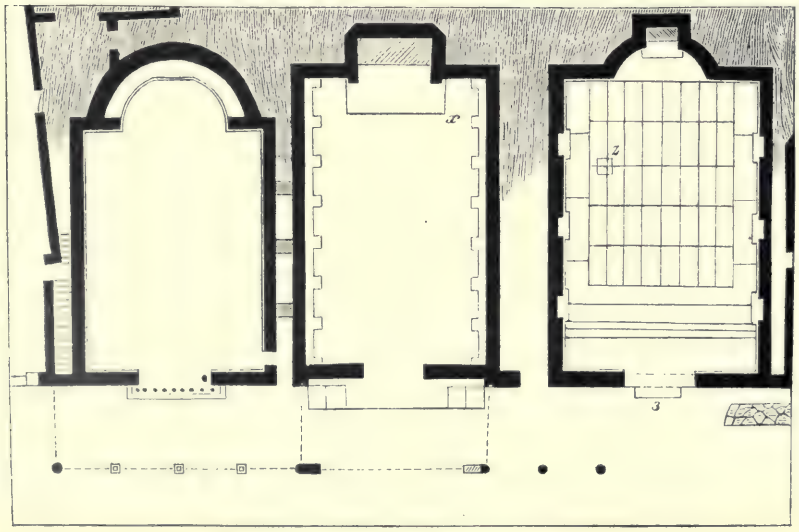
78. Elfenbeinpyxis. Paris.



79. Delos. Haus der Theaterstraße.



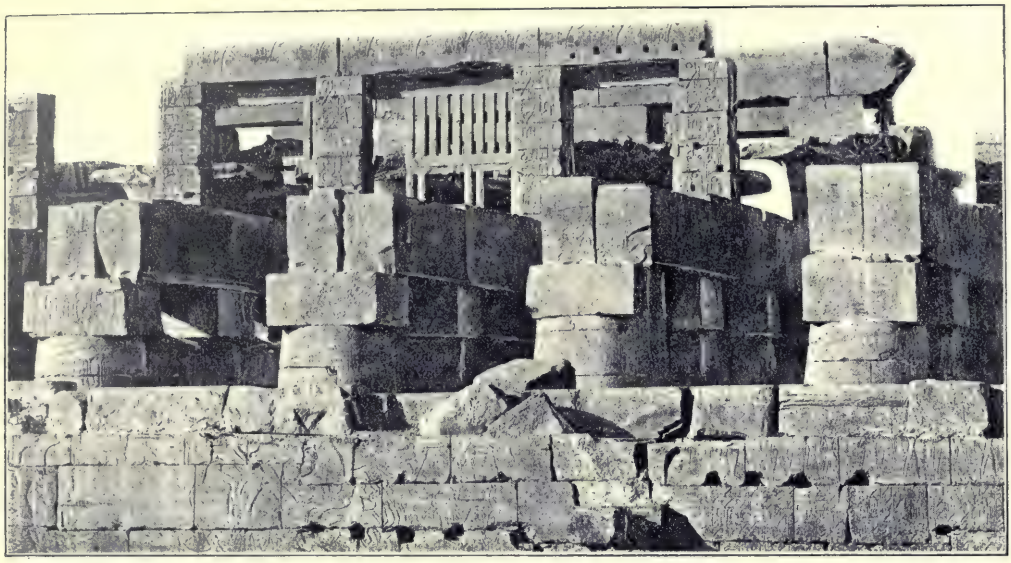
80. Pompeji. Haus des Pansa.



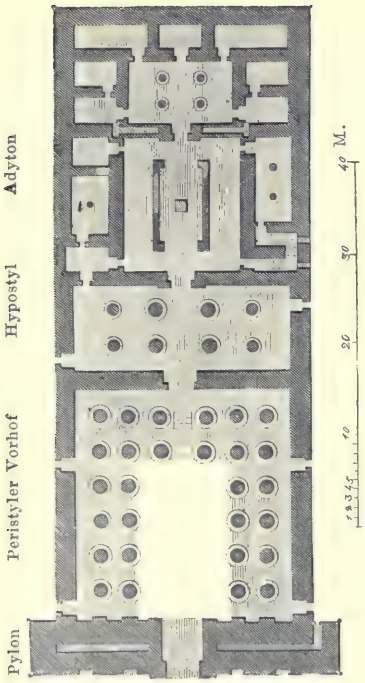
81. Pompeji. Drei Amtshäuser.

82. Rom. Sarkophag Lat. n. 174, linke Schmalseite.

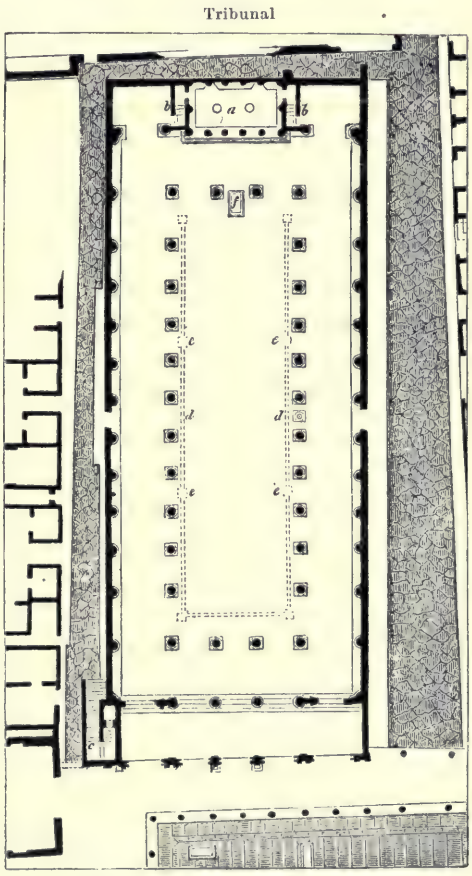
83. Rom. Sarkophag Lat. n. 174, rechte Schmalseite.



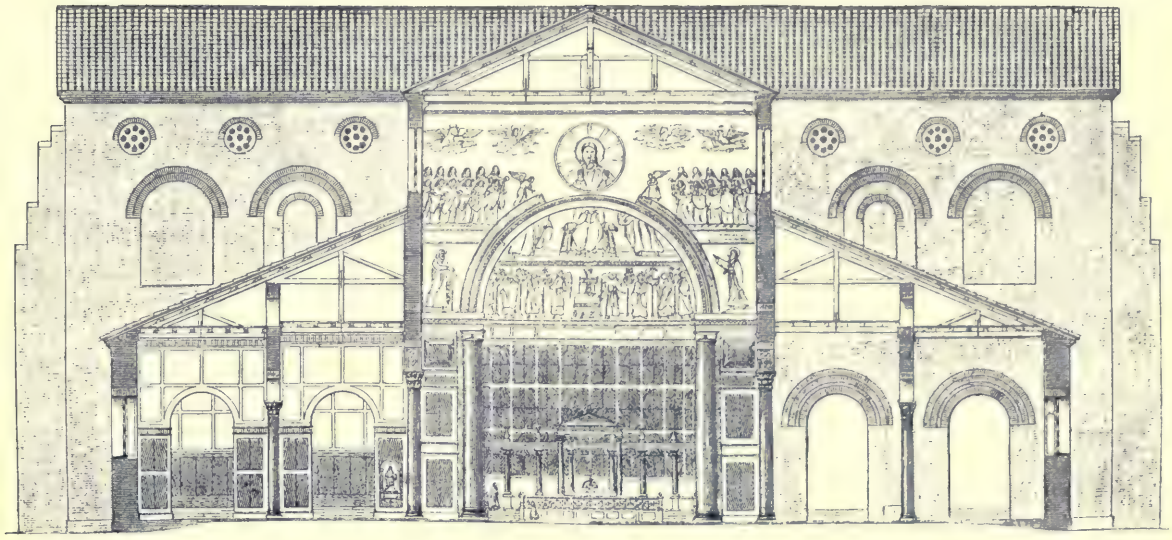
84. Hypostyl von Karnak. Seitenansicht mit den Lichtgraden der mittleren Überhöhung.



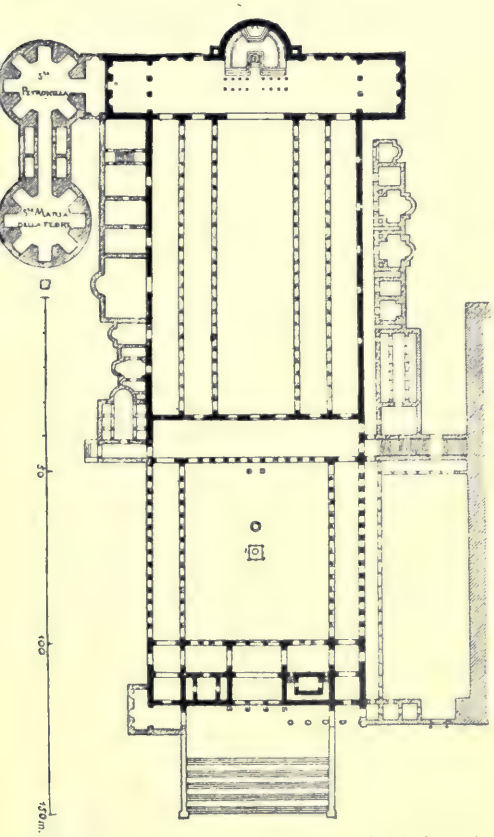
85. Karnak, Chonsutempel. Grundriss.



86. Pompeji, Basilika. Grundriss.

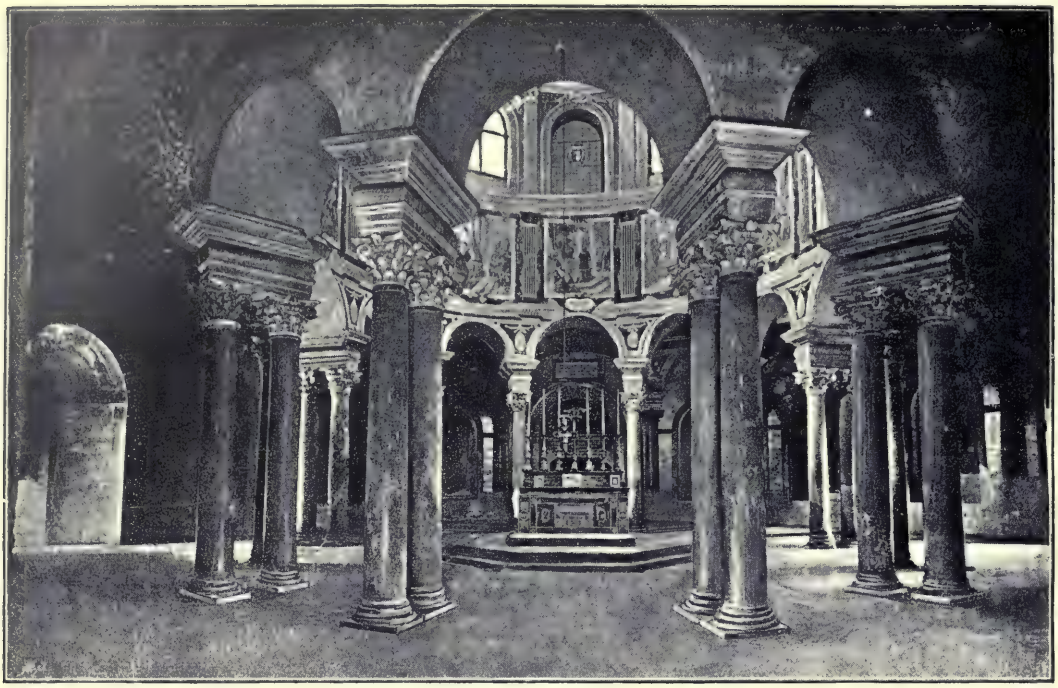


87. Rom, S. Paul. Querschnitt des Langhauses, Westansicht des Querhauses. (Holtzinger.)

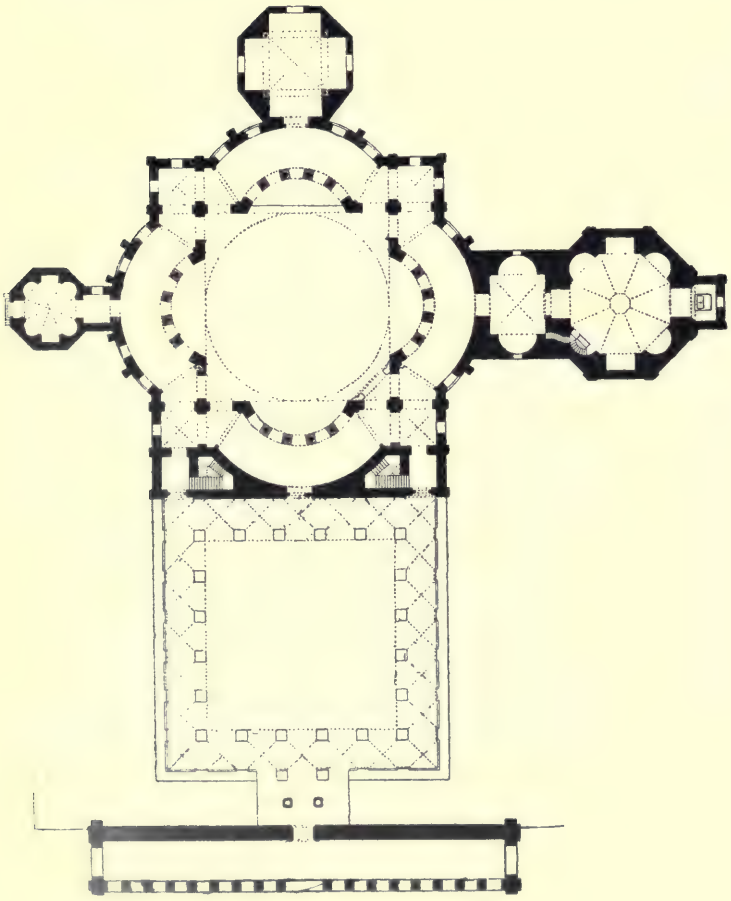


88. Rom, S. Peter. Grundriss. (Holtzinger.)

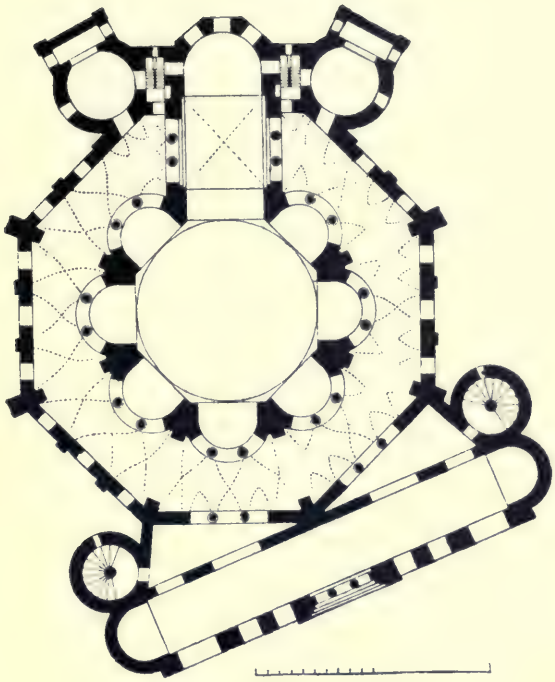
89. Rom, S. Agnese. Inneres. (Holtzinger.)



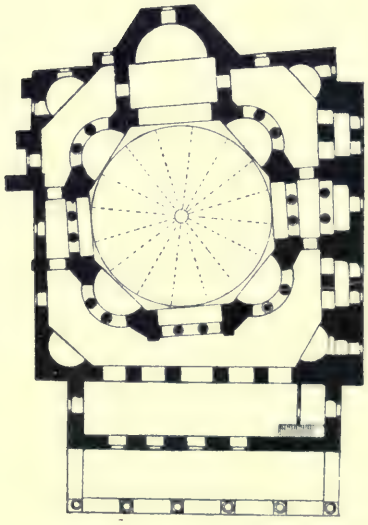
90. Rom, S. Costanza. Inneres, aus dem Umgang gesehen.



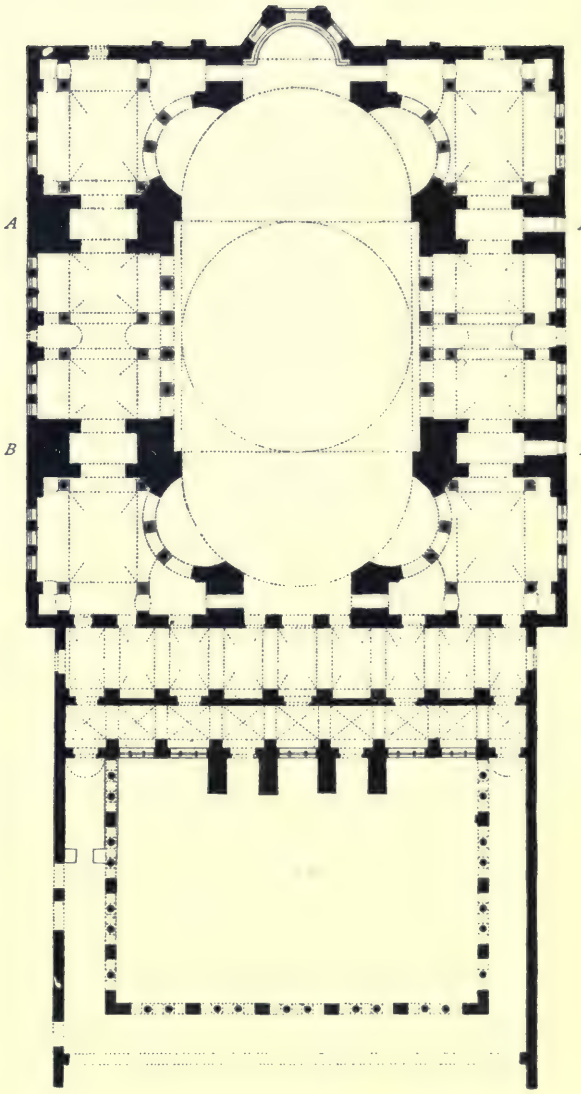
91. Mailand, S. Lorenzo. Grundriss.
(Holtzinger.)



92. Ravenna, S. Vitale. (Dehio)

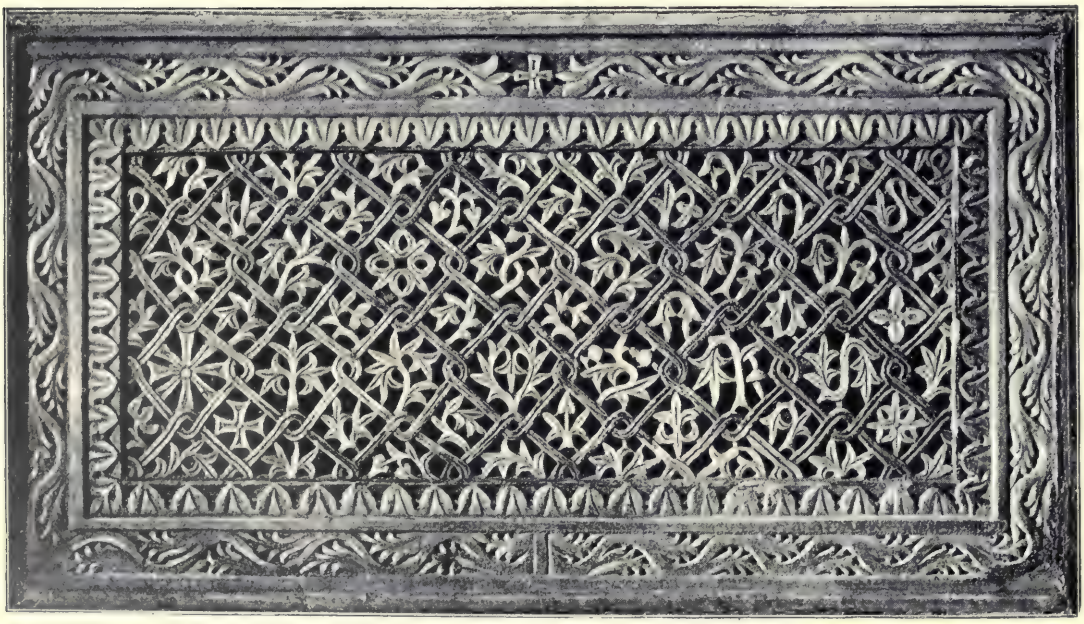


93. Konstantinopel, Sergius und Bacchus.
(Dehio.)



94. Konstantinopel. H. Sophia.
(Essenwein.)

95. Ravenna. Kompositkapitell mit Kämpfer.



96. Ravenna. Schranke mit durchbrochenem Flachornament.

Apsismosaik. S. Pudenziana. (de Rossi.)

Apsismosaik. Vorhalle des lateranischen Baptisteriums. (de Rossi.)

Triumphbogenmosaik. S. Paolo fuori le mura. (de Rossi.)

83-B2152

ES
700104

W 889

ak.—